Ungeschmack und Geschmack.
Nach einem antiken Vasengemälde.

Friedrich Bouterwek

Fr. Bouterwek's

Aesthetik

Wien und Prag
bey Franz Haas.
1807.

Printed in Germany

BH193
.B6
1807

415145
31

Vorrede.

Aus öfter berichtigten Begriffen in immer bestimmteren Urtheilen hat sich dieser neue Versuch einer Aesthetik zu dem Ganzen, das sich jetzt öffentlich zu zeigen wagt, in einer der merkwürdigsten Perioden unsrer Litteratur ausgebildet. Vor etwa acht Jahren wurde er als

Grundlage zu akademischen Vorlesungen entworfen. Seit dieser Zeit ist die Aesthetik, oder was man so nennt, aus einem Strudel der neuen, neuesten und allerneuesten Mode-Metaphysik in den andern hinübergezogen worden. Jetzt scheint sie mit der gesammten Philosophie und dem gesunden Geschmacke selbst im Abgrunde des absoluten Mysticismns versinken zu sollen. Die Behauptung:

daß die Aesthetik gar kein Theil der eigentlichen Philosophie ist, und daß man ihr sowohl, als der eigentlichen Philosophie selbst, keinen schlimmeren

Dienst thun kann, als, im Geiste der modischen Kunstmetaphysiker transcendentale und ästhetische Grundsätze zu mischen, um, wie man es nennt, die Aesthetik zur Würde einer Wissenschaft zu erheben;

diese Behauptung dürfte sich also kaum noch vernehmen lassen, wenn die neue Kunstmetaphysik selbst nicht schon durch die ungeheure Geschmacklosigkeit ihrer Bekenner an den Tag legte, wie viel sie zur Entwickelung und Bildung des Schönheitsgefühls beiträgt.

Auch im Conflicte der neuen Speculation mit der alten Empirie zeigt sich auffallend, wo es beiden fehlt. Und es ist der Mühe werth, den Weg gangbarer zu machen, den Herder betrat, und den Jean Paul Richter reichlich mit gefüllten Blumen bestreuet hat. An die Berauschten, die alles, was nicht nach dem Opium ihrer Absolutheit schmeckt, gemein finden müssen, wendet man sich in diesem Falle gar nicht. Sie mögen an ihrer Schule bauen, und nach Schulbegriffen den Weltgeist in ihr Fachwerk zu bannen versuchen, bis die Mitternachtsstunde schlägt, und

die Gespenster wieder entweichen. Was sich also über diesen Punkt, so weit es nöthig schien, in friedlicher Kürze sagen ließ, wollte ich durch keine polemische Umständlichkeit ausdehnen.

Ist es nöthig zu erinnern, daß dieses Buch weder ein Lehrbuch in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, noch ein Lesebuch für diejenigen seyn soll, die das Denken scheuen? An Compendien, in denen man das Nöthige für Anfänger beisammen findet, ist ja kein Mangel. Eben so wenig an schätzbaren Samm-

lungen litterarischer Notizen, die Aesthetik und schöne Litteratur betreffend. Ich wünschte, den wahren Geist einer nicht schwärmerischen und doch keineswegs auf psychologische Verhandlungen über die so genannten Seelenkräfte, Affecten und Leidenschaften eingeschränkten Aesthetik zu wecken und zu beleben. Vom Standpunkte der ursprünglichen Bedürfnisse des menschlichen Geistes, diesem einzigen wirklich ästhetischen Standpunkte, aus, wünschte ich zur verständigen Würdigung des Schönen in der Natur und Kunst neue Veranlassung zu geben.

Diese Absicht brachte von selbst mit sich, daß das längst Bekannte und wenig Bestrittene nur berührt, das Problematische und Verkannte aber desto bestimmter hervorgehoben wurde. Zu einer Metaphysik des Schönen, die philosophisch da fortfährt, wo die eigentliche Aesthetik aufhört, ist immer noch Zeit.

Bis dann die Aesthetik ohne Beinamen gefunden seyn wird, mag sich diese hier für's Erste als eine unter vielen, der gegenwärtigen Lage der Dinge eingedenk, nach dem Namen ihres Verfassers nennen. Und weil

die schwärmende Unnatur, um ihr Spiel nicht zu verlieren, sogleich von der Kunst, und wieder von der Kunst, und immer von der Kunst spricht, so fange dieses Buch mit der Natur an.

Göttingen, am 1. Sept. 1805.

Inhalt beider Theile.

Einleitung.

Seite

I. Aufgabe. Problematische Ansicht des Schönen nach verschiedenen Gesichtspunkten. Absonderung der Aesthetik von der eigentlichen Philosophie. 3

II. Plan. Verbindung des Schönen in der Natur mit der Schönheit der Kunstwerke. Bezeichnung des richtigen Standpunktes für die ästhetische Betrachtung. 20

Erster Theil.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

Erstes Kapitel. Begriff des Schönen.

Seite

Analyse des ursprünglichen Bedürfnisses des menschlichen Geistes, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas zu interessiren. 25

Deduction des ästhetischen Gefühls. Unterscheidung desselben von dem Geschmacke oder eigentlichen Schönheitsgefühle. 29

Analyse des Schönen im ursprünglichen Sinne. Abhängigkeit desselben von den höchsten Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn. . . 35

Verhältniß des Schönen zum Interessanten, zum Trivialen und zum Widrigen. Anmerkung über den ästhetischen Cynismus. 44

Verhältniß des Schönheitsgefühls zur Phantasie. 54

Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit. . . 61

Seite

Von der Vereinigung der schönen Form mit dem Ausdrucksvollen. Confrontation der ästhetischen Formalisten mit den Sentimentalisten. . . 69

Von der Eleganz. 78

Von der Grazie. 81

Vom Gegensatze der natürlichen und idealen Schönheit. 88

Ursprüngliche Modificationen des Schönen. 96

Zweites Kapitel. Von der reinen Schönheit der Formen.

Analyse der ästhetischen Form überhaupt. 99

Von der Schönheit der optischen Formen. Colorit; Heüdunkel; Umrisse; Proportionen 101

Von der Schönheit der plastischen Formen. Der Contour. 112

Von der Schönheit der akustischen Formen, oder der musikalischen Harmonie. 114

Von der ästhetischen Form der Gedanken und Charaktere. 116

Drittes Kapitel. Vom Erhabenen.

Analyse des Erhabenen. . . 119

Seite

Unterscheidung desselben von dem Erschütternden, Furchtbaren und Schrecklichen. 125

Vom Erhabenen in Maß- und Zahlverhältnissen. 128

Von der ästhetischen Schätzung physischer Kräfte. 131

Verhältniß der ästhetischen Größe zu der moralischen. 133

Verhältniß des Erhabenen zum Wunderbaren 135

Von dem Feierlichen, Prächtigen und Edlen. 136

Viertes Kapitel. Vom Komischen.

Analyse des Komischen nach Voraussetzung einer richtigen Erklärung des Lächerlichen. . . . 140

Besonderer Charakter der komischen Schönheit. 147

Vom Burlesken. . . . 152

Vom Naiven. . . . 155

Vom Launigen. . . . 157

Von der Caricatur. . . . 161

Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

Erste Abtheilung. Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschiedenheiten aller schönen Künste.

Seite

Begriff einer schönen Kunst. Wesentliche Unterscheidung des Kunstgefühls vom Schönheitsgefühle. . . 167

Höchstes Gesetz aller schönen Künste. 172

Aesthetischer Gegensatz des Naturstyls, des Idealstyls, und der Arabeske. 180

Von der artistischen Wahrheit und Leichtigkeit. . . . 184

Von der artistischen Originalität. . 187

Vom Gepräge der Begeisterung. . 190

Begriff des Classischen. . . . 194

Besondere Modificationen des artistischen Styls. 198

Von der Individualität, der Schule und dem Zeitalter. Gegensatz der griechischen und romantischen Kunst. 207

Seite

Von dem Wunderbaren in der Kunst. 211

Bedürfniß einer ästhetischen Mythologie. Charakteristik der griechischen. . 213

Von der Allegorie in der Kunst. . 221

Von den Contrasten. . . . 225

Kritik der gewöhnlichen Eintheilungen der schönen Künste. 227

Allgemeiner Charakter der zeichnenden Künste, der plastischen, und der Kunst des Reliefs. 233

Allgemeiner Charakter der Tonkunst. . 241

Allgemeiner Charakter der mimischen Künste. 243

Von der Baukunst und der französischen Gartenkunst. 246

Von den verschönernden Künsten und der englischen Gartenkunst. . . 249

Kritik des Begriffes der schönen Redekünste. Anmerkung über die wahre Beredsamkeit. 252

Zweite Abtheilung. Poetik.

Begriff der Poesie. 258

Seite

Verhältniß des Poetischen zum Schönen überhaupt. 263

Von der poetischen Sprache. . . 269

Von den poetischen Figuren. . . 274

Aesthetischer Werth der Sylbenmaße und Reimformen. 282

Gegensatz der Naturpoesie und Idealpoesie. 288

Die Dichtungsarten. Aesthetische Classification derselben. . . 297

Erste Classe. Lyrische Formen. Das Lied. Die Ode. Die romantischen Gesänge, Sonetten, Canzonen u. s. w. Die Elegie und Heroide. . 301

Zweite Classe. Didaktische Formen. Die didaktische Satyre und Epistel. Das eigentliche Lehrgedicht. . 314

Dritte Classe. Epische Formen. Unterscheidung der poetischen Erzählung von dem bloßen Mährchen. Schwanken der Erzählung zwischen der Poesie und der Prose. Die Romanze und Ballade. Die eigentliche Epopöe. 332

Vierte Classe. Dramatische Formen.

Seite

Verhältniß der dramatischen Poesie zur Schauspielpoesie. Dramatische Gedichte für den Gesang. Das eigentliche Lustspiel. Das eigentliche Trauerspiel. Andere dramatische Gedichte. . 347

Fünfte oder Ergänzungs-Classe. Das Hirtengedicht. Das beschreibende Gedicht. Das Epigramm. Die äsopische Fabel. Der Roman. 372

Aesthetik.

Erster Theil.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

Einleitung.

I.

Aufgabe.

Die Natur, an unwandelbare Gesetze gebunden, und doch an Fülle der Mannigfaltigkeit unerschöpflich, spricht dem harmonisch gebildeten und für jeden Reiz empfänglichen Geiste anders zu, als dem Wilden, der nur die Fähigkeit zur Bildung in sich trägt, oder dem Armen, der nur gewöhnt ist, zu sorgen, wie er die Bedürfnisse des Tages befriedige, oder auch als dem Reichen, dessen schwelgende Sinnlichkeit sich selbst aufzehrt. Der wahrhaft gebildete Mensch hängt innig an der Natur, und

empfindet durchaus natürlich. Aber indem er die Natur mit offenen Sinnen in sich aufnimmt, fühlt er sich doch erhaben über sie. Er empfindet, als freies Wesen, das Bedürfniß einer besseren und schöneren Welt. Denn die Idee des Vollkommenen, der nichts Irdisches entspricht, dringt aus den Tiefen des Bewußtseyns in das Innerste des Gefühls. Der Mensch kann etwas Göttliches denken, etwas, das mehr ist, als alle Natur, und er sucht doch dieses Göttliche in der Natur, weil er außer sich nichts unmittelbar findet, als sie. So entsteht in ihm ein Verlangen nach Eindrücken, durch welche die Natur selbst gleichsam vom Himmel zu ihm herabzusteigen scheint, bis sie, wie in magischer Verklärung, vor ihm da liegt, und eine Begeisterung erweckt, die, auch ohne sich selbst zu verstehen, bald mit Erstaunen, bald mit lauter Freude, bald mit stiller Rührung, bald mit inniger Heiterkeit das Urtheil ausspricht: Das ist schön.

Wer über das Schöne philosophiren will, der darf und muß das vieldeutige

Wort Schön sogleich in dem einzigen Sinne ergreifen, in welchem der Begriff des Schönen ihm selbst genügt. Denn wer kann einen verwilderten Sprachgebrauch zähmen? Mit demselben Rechte, wie der russische Bauer, der kein Wort für Schönheit hat, sein schönes Mädchen ein rothes Mädchen nennt, kann Jeder unter uns ein rothwangiges Gesicht, wenn es ihm vorzüglich gefällt, ein schönes Gesicht nennen. Wer macht denn auch im gemeinen Leben einen Unterschied zwischen dem Schönen und dem vorzüglich Angenehmen? Erst seitdem der Begriff des Schönen wieder etwas vornehmer geworden ist, unterscheidet man auch im gemeinen Leben wieder das Schöne von dem Artigen und Hübschen. Aber was soll man sagen, wenn Gelehrte, die eine Aesthetik aufstellen, in den Begriff des Schönen gerade nur so viel hineintragen, als ihre Theorie verlangt, dann uns beim Worte fassen, und uns zumuthen, mit ihnen auch nichts schön zu finden, als was sie so nennen? Wenn dann der Eine schön nennt, was ihm als „zweckmäßig ohne Zweck" erscheint,

der Andere, was „den deutlichen Sinnen gefällt;“ wie können ihre Urtheile einander begegnen? Ueber die Ansicht, die man von sich selbst und der Natur im Allgemeinen hat, muß man sich unverzüglich erklären, ehe man über das Schöne disputirt. Auf den höchsten Standpunkt seiner eigenen Reflexion muß man Denjenigen zu stellen suchen, mit dem man sich über den Begriff des Schönen zu vereinigen wünscht. Vieles hat dann Derjenige für sich, wer mit dem mißhandelten Worte Schön vorzüglich den antiken Sinn verbindet, der sich mit der griechischen Cultur entwickelte, mit ihr unterging, und in den neueren Zeiten, die auf die gothischen Jahrhunderte folgten, in beständigem Conflict mit dem gothischen Geschmacke, mehr praktisch, als theoretisch, und diesseits der Alpen gewöhnlich nur mühsam, wieder hergestellt wurde.

Einverstanden sind Gelehrte und Ungelehrte darüber, daß das Schöne empfunden werden muß. Alle Empfindungen aber lassen sich unter drei Classenbe-

griffe stellen. Es giebt nur physische, moralische und intellectuelle Empfindungen. Wie weit menschlicher Organismus mit seinen allgemeinen und besondern Functionen diese Eintheilung hervorbringt, oder stört, kümmert uns hier nicht. Vom Begriffe des Höchsten im allgemeinen Menschengefühle gehen wir aus. Da scheidet sich das Physische von dem Geistigen, und im Geistigen wieder das Moralische von dem Intellectuellen. Physische Empfindungen nennen wir alle diejenigen, die unbezweifelbar durch äussere Organe vermittelt werden, und die Denkkraft, so weit das unmittelbare Bewußtseyn entscheidet, nicht unmittelbar angehen, außer, so weit auch die denkende Natur überhaupt einer organischen Stütze bedarf. Niemand verwechselt objectiv das Charakteristische des Sehens und Hörens, oder subjectiv das Charakteristische des Hungers und Durstes, weder mit dem moralischen Wohlgefühle, das die Idee des Guten, noch mit dem intellectuellen, das die Idee des Wahren begleitet. Woher im Grunde der Unterschied moralischer und intellectueller

Empfindungen stammt, ist eine Frage von tieferer Bedeutung. Aber auch ohne sie beantwortet zu haben, kann man jenen Unterschied nicht verfehlen. Es giebt Empfindungen, die unmittelbar aus der Thätigkeit des Verstandes entspringen. Wer Charaden löset, kennt sie so gut, als wer den Schlüssel zum Räthsel des menschlichen Daseyns sucht, oder gefunden zu haben glaubt. Es giebt Empfindungen des Herzens, die sich zuletzt alle in Liebe und Achtung auflösen. Diese wollen wir moralische, jene intellectuelle Empfindungen nennen. Die Empfindung des Schönen, objectiv gesprochen, oder subjectiv gesprochen, das Gefühl oder der Sinn für das Schöne, läßt sich also bestimmt, entweder erstens als eine physische, oder zweitens als eine moralische, oder drittens als eine intellectuelle Empfindung denken. Möglich aber bleibt es gleichwohl, daß sie weder das Erste, noch das Zweite, noch das Dritte allein ist. Denn sie könnte ja eine Verschmelzung des Moralischen und des Intellectuellen mit dem Physischen in einer eigenen Art von Wahrnehmung der Natur und unserer selbst

seyn; und gerade in einer solchen Verschmelzung erscheint das Menschliche im Menschen. Wir wollen hypothetisch fortfahren, und sehen, was wir mit jenen Unterscheidungen gewonnen haben.

Erstens also. Angenommen, das Schöne werde nur physisch empfunden; so verschwindet die Möglichkeit einer philosophischen Aesthetik. An ihre Stelle tritt eine Fortsetzung der Physiologie. Denn jede wahrhaft philosophische Vorstellungsart folgt dem Bewußtseyn der ursprünglichen Functionen der menschlichen Geistesthätigkeit; alle Physiologie aber geht von den Gesetzen des Organismus aus. Ob und wie die Physiologie mit der Philosophie überhaupt, etwa durch das Medium einer Naturphilosophie, vereinigt werden kann; diese Frage darf uns hier nicht aufhalten, oder wir hängen uns sogleich an metaphysische Schulbegriffe, deren Richtigkeit blindlings vorauszusetzen selbst den Schüler entehrt. Wir haben uns hypothetisch die Empfindung des Schönen als eine bloß physische Empfindung zu denken

erlaubt. Daß sie wirklich nichts weiter sey, scheint die schöne Kunst überall zu zeigen, wo ihr Object in der Sinnenwelt erscheint, und was wir in der Natur schön nennen, wird ja auch größtentheils mit dem Auge gemessen, oder mit den Ohren vernommen. Nun sind zwar die Gesetze des menschlichen Organismus im Allgemeinen immer dieselben; aber das physische Wohlgefallen und Mißfallen unter der Bedingung jener Gesetze ist so verschieden, wie die Individualität, und in seltsamen Extremen der physischen Empfänglichkeit kann sogar dem Einen widern vor dem, was den Andern entzückt. Eine Aesthetik, die sich an das Physische hält, kann allerdings immer noch einen Normalgeschmack ungefähr so begründen, wie die Naturgeschichte ein Normalfutter für jede Gattung von Thieren, und wie die Kochkunst, die feiner unterscheidet, die Tafeln mit Normalspeisen besetzen lehrt, die vermuthlich den Meisten wohl schmecken werden. Mit der Philosophie hat aber eine solche Aesthetik auch nichts mehr, als die Kochkunst, gemein. Und wenn Truthähne nach unsrer Voraussetzung zu räsonniren anfingen, dürf-

ten sie gegen das widerliche Roth in den Drapperien der Gemählde Raphaels sich nach ihrer Art nachdrücklich ereifern.

Ordnen wir, nach der zweiten Hypothese, die Empfindung des Schönen, mit Hutcheson und Andern, unter die moralischen Empfindungen, so wird die Aesthetik zu einer Fortsetzung der Moralphilosophie, und in diesem Sinne allerdings zu einer philosophischen Lehre. Dann ist das Schöne überhaupt nur eine Modification des Guten, und der moralische Werth eines gebildeten Geschmacks verstände sich von selbst. Die moralische Schönheit bedürfte keiner besondern Deduction; denn sie allein wäre Schönheit im höchsten Sinne. Aber wie wollen wir dann erklären, warum sich ein feiner Geschmack nur zu oft mit dem moralischen Gefühle entzweit? warum es auch eine reine Schönheit der Formen und Proportionen giebt, an deren Schätzung das moralische Gefühl unmittelbar nicht den entferntesten Antheil nimmt? und warum so mancher höchst achtungswerthe Mensch, mit dem zartesten Gefühl für das

Gute, wenig oder gar keinen Sinn für das Schöne hat?

Aber auch nach der dritten Hypothese, das Schöne, mit Kant und einigen Andern, für das Substrat einer bloß intellectuellen Empfindung halten, scheint selbst beim ersten Anblick schon eine widernatürliche Beschränkung des Schönheitsbegriffs zu seyn, selbst wenn man der intellectuellen Thätigkeit durch die Reflexion auf Zweckmäßigkeit eine praktische Tendenz giebt. Oder soll, wie es auch Kant ausdrücklich verlangt, Alles, was Reiz und Rührung heißt, vom reinen Gefühle des Schönen oder dem reinen Geschmacksurtheile, wie die Kantische Schule spricht, ausgeschlossen werden? Der innige und treue Ausdruck des Natürlichen, des Menschlichen und des Göttlichen in den vortrefflichsten Kunstwerken wäre nur ein Anhang zum Schönen, das, als bloß formal, aufs höchste in dunkeln Analogien dem moralischen Gefühle zusprechen und den Sinnen schmeicheln dürfte? Daß man im alten Griechenland etwas ganz Anderes meinte, wenn man von Schön-

heit sprach, leidet keinen Zweifel. Das ganze Streben der griechischen Kunst, die doch dem Verstande so vieles zu sagen hat, ging unmittelbar dahin, durch das Natürliche, das Menschliche und das Göttliche in den schönsten Verhältnissen das Herz und die Sinne, zwar nicht zu berauschen, aber in der heitersten Besonnenheit zu entzücken. Einen kalten Verstandesgeschmack zu befriedigen, bedurfte es der Begeisterung nicht, ohne die kein Jupiter des Phidias, kein vaticanischer Apoll entstanden wären. Und was bleibt an den schönsten Gedichten der älteren und neueren Zeiten Poetisches, wenn wir Alles, was Reiz und Rührung heißt, von ihnen abziehen? Nie hat der wahre Dichtergeist diese Richtung genommen.

Mehr, als alle diese Hypothesen, empfiehlt sich schon von weitem eine vierte. Wenn wir voraussetzen, daß in der Empfindung des Schönen das Sinnliche mit dem Moralischen und dem Intellectuellen verschmelze; daß folglich durch diese Empfindung selbst die Unterscheidungen aufgehoben werden, auf welchen die drei ersten

Hypotheſen ruhen; ſo bleibt es wenigſtens nicht mehr räthſelhaft, warum die größten Künſtler, beſonders die größten Dichter, bald mehr die Sinne, bald mehr das moraliſche Gefühl, bald mehr den Verſtand in Anſpruch nehmen; warum ſie jetzt das Natürliche durch das wahrhaft Menſchliche bis zum Göttlichen zu ſteigern, jetzt das Göttliche in die Sphäre des Natürlichſten herabzuziehen ſuchen; und warum ſie eben deswegen gewöhnlich ſelbſt nicht zu ſagen wiſſen, was denn eigentlich das Schöne, nach dem ſie ſtreben, iſt, weil ſich in ihrem Verſtande der Begriff des Schönen bald phyſiſch, bald moraliſch, bald bloß verſtandesmäßig, erweitert, oder verengt. Auch bedarf es nach dieſer Vorausſetzung keiner moraliſchen Argumente, um zu erklären, warum die ſchönen Künſte von ihren ernſthaften Verehrern als Künſte der Humanität, das heißt, der wahren, in allen ihren natürlichen und idealiſchen Richtungen ſich aus ſich ſelbſt entwickelnden Menſchlichkeit geachtet werden.

Wenigstens müssen wir, um auch nur die Aufgabe einer Aesthetik ohne Vorurtheil zu fassen, alle Schönheitsbegriffe, die nach einer dieser streitenden Hypothesen irgend willkührlich scheinen können, aufgeben. Wir dürfen uns keinen andern Standpunkt zum Anfange unsrer Untersuchungen erlauben, als den Standpunkt des allgemeinen, aber nicht gemeinen, sondern im höchsten Bewußtseyn sich entwickelnden Menschengefühls. Alles allgemeine Menschengefühl aber ist, so weit sich der Mensch an die Natur gebunden findet, Naturgefühl, und so weit sich der Mensch als denkendes Wesen über die Natur erhebt, Idealgefühl. Das unmittelbare Verhältniß des Natürlichen zum Idealen möchte also wohl der letzte erkennbare Grund aller Schönheitsbegriffe seyn, wie es der letzte erkennbare Grund aller Begriffe von Wahrheit und Sittlichkeit ist.

Aber hier scheint die Aesthetik abhängig von der Transcendentalphilosophie oder allgemeinen Wissenslehre zu

werden. Denn keinem Erfinder oder Bekenner eines Transcendentalsystems ist die Befugniß abzusprechen, seinem Systeme gemäß das Schöne zu deduciren, wie er das Wahre und das Gute deducirt. Und wo die Transcendentalphilosophie gar in eigentliche Metaphysik, das heißt, in eine Theorie des Absoluten oder des Urgrunds aller Möglichkeit, übergeht, da muß der Stamm der absoluten Erkenntniß, dem Systeme gemäß, auch den Zweig tragen, der sich dann Aesthetik nennt. Mit demselben Rechte, wie Plato die ewige Schönheit in den Schoos der Gottheit niederlegte, reden unsre Idealisten und Naturmetaphysiker von der ewigen Production und Construction des Schönen durch eine sogenannte schaffende Kraft des Geistes, der in der ewigen Weltvernunft sich selbst anschauen, und wieder in sich selbst die ewige Weltvernunft anschauen soll, nämlich, wenn er kann. Hier ständen wir also auf dem schlüpfrigen Boden, wo es scheint, als ob wir die Idee einer Aesthetik, die mehr, als ein Aggregat von Meinungen, seyn will, entweder aufgeben, oder sie irgend einem Schulbegriffe der

Transcendentalphilosophie und absoluten Weltweisheit unterwerfen müßten.

Allerdings ist die Aesthetik von der Transcendentalphilosophie gerade so abhängig, wie jede andre Wissenschaft, die nicht in die Sphäre der eigentlichen Philosophie fällt. Jede Wissenschaft grenzt durch ihr Princip mit der Philosophie zusammen. Die Deduction dieses Princips aus der Philosophie wird dann auch wohl die Philosophie dieser Wissenschaft genannt. So giebt es eine Philosophie der Mathematik, die ganz etwas anderes ist, als die Mathematik selbst. Und so giebt es eine Philosophie der Aesthetik, die ganz etwas anderes ist, als die Aesthetik selbst. Mögen die Erfinder und Bekenner der Transcendentalsysteme die Philosophie der Aesthetik mit der Aesthetik selbst verwechseln, wie sie wollen, um den guten Geschmack, der noch nie durch Transcendentalsysteme gebildet wurde, unter die Vormundschaft ihrer Schule zu bringen; die Aesthetik oder allgemeine Geschmackslehre selbst bedarf innerhalb ihrer Sphä-

re keiner Transcendentalphilosophie. Ihr Princip beruht auf dem unmittelbaren Bewußtseyn des Ursprungs einer bestimmten Empfindung, die, als Empfindung, immer dieselbe bleibt, die Metaphysiker mögen die Möglichkeit derselben so, oder anders, deduciren. Auch der speculative Werth einer Philosophie der Aesthetik geht die Aesthetik selbst nicht an. Die Aesthetik selbst ist so wenig, wie die Mathematik, ein integrirender Theil der Philosophie. Nur uneigentlich heißt sie Philosophie des Schönen. Und wenn sie ihre Grenzen nicht verkennt, so kann sie innerhalb derselben ungefähr eben so viel zur Bildung des Geschmacks beitragen, wie eine Moral, die nur Dollmetscherin des guten Gewissens ist, zur Bildung des Charakters. Die speculative Analyse der Möglichkeit des Schönheitsgefühls nützt zur Bildung dieses Gefühls so wenig, wie die speculativen Streitigkeiten über die Möglichkeit eines Sittengesetzes der energischen Tugend nützen.

Die Aufgabe ist also:

Vom höchsten Standpunkte des unmittelbaren Bewußtseyns aus, unabhängig von allen transcendentalen und metaphysischen Schulbegriffen, die Empfindung des Schönen zu erklären, und dieser Erklärung gemäß zur Beurtheilung des Schönen in der Natur und Kunst richtige Grundsätze aufzustellen und zu entwickeln.

II.

Plan.

Mehrere vortreffliche Männer, denen es um theoretische Bildung des Geschmacks zu thun war, schlugen den empirischen Weg der Analyse schon vorhandener Kunstwerke ein. Getraute sich doch selbst Aristoteles nicht, so ein kühner Metaphysiker er war, als ein Aesthetiker einen andern Weg zu betreten! Unmöglich aber konnte auf diese Art ein Princip ausgemittelt werden, das allen künftigen Evolutionen des Genies Norm und Schranke würde. Auch ließ sich das Verhältniß des Schönen in der Natur zur Schönheit eines Kunstwerks auf diese Art kaum andeuten, oder errathen. Neuere Geschmackslehrer suchten durch psychologische Aufklärung weiter hinaus Bahn zu brechen. Sie giengen von Theorien der sogenannten Seelenkräfte aus. Sie verarbeiteten auf diese Art auch den unerschöpfli-

chen Begriff des Genies. Selbst Jean Paul Richter, der einzige Mann, der nach Herder zuerst wieder eine neue Aussicht für die Aesthetik eröffnet hat, krümmt und windet sich unter psychologischen Schulbegriffen von allerlei Seelenkräften, ob er gleich das Genie (denn er zog das seinige zu Rathe) nicht aus Seelenkräften zusammen addirte. Die psychologischen Aesthetiker bedachten nicht, daß es einen Standpunkt im unmittelbaren Bewußtseyn giebt, wo die Unterscheidung der sogenannten Seelenkräfte erst anfängt, daß eben dort vielleicht auch die Aesthetik anfangen möchte, und daß die theoretischen Verhandlungen über gewisse Seelenkräfte, z. B. über den Witz, sich in Wortstreitigkeiten verlieren, weil man bald mehr, bald weniger Geistesfunctionen unter dem Titel einer Seelenkraft zusammen faßt. Endlich wurde das Gebiet der Aesthetik zu einem Tummelplatze der verworrensten Schulbegriffe, als man die Transcendentalphilosophie, die Naturphilosophie, die Theologie, die Politik, ja zuletzt noch die Chemie und die Zoonomie zu Hülfe rief, um die Gesetzgebung des Geschmacks zu vollenden. Als

Plato seinem Sokrates Ideen zur Metaphysik des Schönen in den Mund legte, hatte er durchaus keine Aesthetik im Sinne, so wenig als Kant, der durch eine von ihm sogenannte Kritik der ästhetischen Urtheilskraft nur ein Hauptstück seiner Transcendentalphilosophie ergänzen wollte.

Mag die jetzt sogenannte „schaffende Kraft des Geistes," das heißt, die productive Phantasie, in metaphysischer Beziehung auf den letzten Grund des menschlichen Wissens seyn, was sie will; im unmittelbaren Bewußtseyn des Schönen giebt es keine metaphysische Schöpfung. Das Künstlergenie schafft allerdings das Schöne, wenn es den Stoff, den es der Wahrnehmung verdankt, in idealen Verhältnissen formt, und ihm gleichsam das Gepräge einer höheren Welt aufdrückt; aber es schafft so wenig den Stoff, als die Gesetze des Stoffs; und im Bewußtseyn der bloßen Empfindung und Betrachtung des Schönen wirkt die Einbildungskraft nur zur Bildung der ästhetischen Empfänglichkeit mit, wie überall, wo sie das Sinnliche mit dem Intel-

lectuellen vermittelt. Eine Aesthetik, die nicht Metaphysik seyn will, könnte also nicht widersinniger anfangen, als mit einer Analyse der Möglichkeit des Kunstgenies nach vorausgesetzten Schulbegriffen von einer metaphysischen Schöpfungsgabe. Der Widersinn eines solchen Anfangs der Aesthetik fällt noch bestimmter auf, wenn man sich nur mit unberauschter Seele, also ohne künstliche Selbstbethörung, dem Genusse des Schönen in der Natur überläßt. Was kümmert es uns unmittelbar, wenn wir einen schönen Naturgegenstand anschauen, ob durch die Natur, die ihn hervorbrachte, ein schaffender Weltgeist als absoluter Kunstgeist seine ewigen Ideen ausspricht, oder ob ein freundlicher Zufall die schöne Erscheinung mitbrachte? Der Gegenstand kann uns interessanter und zuweilen sogar ehrwürdig werden durch jenen Gedanken; aber schöner wird kein Gegenstand durch eine metaphysische Meinung.

Also dürfen wir auch eine reine, das heißt, auf die Grenzen der richtig gefaßten Aufgabe eingeschränkte Aesthetik nicht als eine Kunstwissenschaft anfangen, wie Dieje-

nigen, die vom Begriffe der Kunst ausgehen, und der Natur kaum die Ehre erzeigen, sie zur Würde einer Dienstmagd des Genies zu erheben. Wer einen schönen Naturgegenstand nur als ein natürliches Kunstwerk betrachtet, der hat seinen Geschmack schon an metaphysische Schulbegriffe hingegeben.

Der Plan der Aesthetik, die keine Metaphysik seyn will, umfaßt also alles Schöne unbedingt, es finde sich als Naturgegenstand, oder als Kunstwerk. Wir wollen die unbedingte Idee des Schönen im unmittelbaren Bewußtseyn aufsuchen, und das ästhetische Verhältniß der Natur zur Kunst, ohne alle metaphysische Voraussetzungen, nach jener Idee bestimmen. Eine specielle Anleitung zur Theorie der schönen Künste folge dann als eine ästhetische Didaktik auf die ästhetische Analytik oder allgemeine Theorie des Schönen überhaupt und der wesentlich verschiedenen Arten und Stufen der Schönheit.

Erstes Kapitel.

Begriff des Schönen.

I. Es giebt ein ursprüngliches Bedürfniß des menschlichen Geistes, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas zu interessiren.

Daß es Bedürfnisse des Geistes giebt, soll es bewiesen werden? Jedes Bedürfniß aber, das nicht selbst ursprünglich im Wesen der menschlichen Natur gegründet ist, setzt ein ursprüngliches voraus. Jedes besondere Verlangen nach irgend einer Erkenntniß gründet sich auf ein ursprüngliches Bedürfniß des Wahren; jedes besondere Verlangen nach irgend einer Art von moralischer Liebe, Achtung und Zuversicht

gründet sich auf ein ursprüngliches Bedürfniß des Guten.

Die Befriedigung eines jeden Bedürfnisses ist Genuß. Geistigen Genuß vom physischen zu unterscheiden, bedarf es nur der allgemeinen Besonnenheit, in Augenblicken, wo sich der Mensch als denkendes Wesen mit dem Bewußtseyn, daß er ein solches Wesen ist, über die Thierheit erhebt. Am bestimmtesten unterscheidet sich der geistige Genuß von dem physischen in dem freien Wohlgefallen, mit welchem der Mensch ohne Rücksicht auf einen andern Zweck sich für etwas unmittelbar interessiren kann.

Sich für etwas interessiren, heißt im Allgemeinen, seine eigene Existenz mit etwas Anderem durch eine Neigung verknüpfen. Es giebt also ein physisches, ein moralisches und ein intellectuelles Interesse, weil es physische, moralische und intellectuelle Neigungen giebt. Sich für etwas interessiren, sagt aber immer mehr, als, durch etwas interessirt werden. Denn von Allem,

was unsere Aufmerksamkeit reizt, und sie eine Zeitlang beschäftigt, sagen wir, daß es uns interessire. Es kann uns also etwas interessiren, das uns sehr mißfällt, wenn es uns nur auf irgend eine Art als merkwürdig erscheint. Aber dasjenige, wofür wir uns interessiren sollen, muß uns gefallen. Gefällt es uns nur mittelbar, in Beziehung auf irgend einen anderweitigen Zweck, so interessiren wir uns nicht mit freiem Wohlgefallen dafür. Wir folgen dann der Nothwendigkeit, nach deren Gesetzen das Mittel zum Zwecke führt. Frei ist das Wohlgefallen auch da nicht, wo es nur Vorgefühl der Befriedigung einer Leidenschaft ist; und auch da nicht, wo es nur animalisch den Sinnen schmeichelt. Aber wenn wir uns für etwas unmittelbar und mit dem besonnenen Gefühle der höheren, d. i. überthierischen Menschlichkeit interessiren, dann verdient das Wohlgefallen, ohne welches ein solches Interesse nicht möglich ist, mit demselben Rechte frei zu heissen, wie jeder Geisteszustand, in welchem der Mensch Herr der Natur und seiner selbst ist. So interessiren wir uns in den beiden ur-

sprünglichen Richtungen des Geistes, der theoretischen und der praktischen, unmittelbar für das Wahre und für das Gute, wenn wir das Wahre lieben, weil es wahr, das Gute, weil es gut ist.

Das Gute mit dem Wahren in einem Urbegriffe vereinigt, ist das Vollkommene im göttlichen Sinne des Worts. Für das Vollkommene muß sich also der Mensch unmittelbar interessiren, weil er Mensch ist. Aber auf der Höhe der religiösen Betrachtung, wo der endliche Geist das Vollkommene als das Absolute, oder als die Gottheit selbst zu erkennen vergebens alle seine Kräfte erschöpft, löset sich die Betrachtung in ein mystisches Staunen auf. Das religiöse Interesse für das Vollkommene senkt sich, gewöhnlich dem Menschen selbst unbewußt, vom Göttlichen herab in die Sphäre der begreiflichen Menschlichkeit. Vollkommen in dieser Sphäre heißt dann Alles, was irgend einem bestimmten Zwecke ganz entsprechend und in seiner Art vortrefflich erscheint. Eigentlich ist es nur ein Spiel, das sich dann

der freie Geist mit der Idee des Vollkommenen erlaubt. Aber gerade durch dieses Spiel charakterisirt sich die emporstrebende Menschheit. Mit freiem Wohlgefallen können wir uns für alles in seiner Art Vollkommene interessiren. Je uneigennütziger sich die Menschheit entwickelt, desto lebhafter wird dem gebildeten Geiste das Bedürfniß eines solchen Interesse. Aber auch ohne, weder deutlich, noch dunkel, etwas Vollkommenes überhaupt im Sinne zu haben, können wir das Bedürfniß fühlen, uns mit freiem Wohlgefallen für etwas unbedingt zu interessiren.

II. Das freie Wohlgefallen, mit welchem wir uns für etwas interessiren, wird ästhetisch, wenn es ohne eigentlich-theoretische, oder eigentlich-praktische, oder eigentlich-religiöse Betrachtung ein Gefühl entweder des freien Spiels, oder der harmonischen Entwickelung, oder des idealen Emporstrebens menschlicher Kräfte in einem mehr oder weniger unbestimmten Bewußtseyn erweckt.

Das Wort Aesthetisch fehlte dem gebildeten Verstande lange Zeit. Jetzt bezeichnen wir mit diesem Worte alles Interesse und alles Wohlgefallen, das dem Geschmacke oder eigentlichen Schönheitsgefühle zum Grunde liegt. Aesthetischer Sinn oder ästhetisches Gefühl ist also noch nicht der Geschmack selbst. Es ist nur der lebendige Keim des Geschmacks. Vom Begriffe des Aesthetischen müssen wir ausgehen, um zum Begriffe des Schönen zu gelangen. Wer beide Begriffe, wie es gewöhnlich geschieht, verwechselt, der findet in die Aesthetik ohne Vorurtheil keinen Eingang.

Alle freie Geistesthätigkeit folgt in ihren bestimmten Richtungen nothwendig entweder der Idee des Wahren, oder der Idee des Guten, oder der Idee des Vollkommenen im göttlichen Sinne. Aber nicht nur das bestimmte Interesse für das Wahre, das Gute und das Vollkommene im göttlichen Sinne kann aus der freien Reflexion verschwinden; selbst das freie Wohlgefallen, mit welchem wir uns für das Menschlich-

Vollkommene, oder für irgend etwas überhaupt interessiren, kann von einer unbestimmten Geistesthätigkeit ausgehen. Welches freie Wohlgefallen kann nun da dem menschlichen Geiste bleiben, wo er sich für etwas interessiren will, ohne einen bestimmten theoretischen oder praktischen, oder religiösen Gesichtspunkt? Nur das Alles umfassende Gefühl der Entwickelung des wahrhaft Menschlichen in ihm, das heißt, aller Kräfte, durch die er sich, ohne seine Natur zu verläugnen, in's Unendliche vervollkommnen kann. Dieses Gefühl nennen wir ästhetisch.

Alle freie Entwickelung des wahrhaft Menschlichen in unsrer Natur ist von einem Gefühle entweder des freien Spiels, oder der inneren Harmonie, oder des idealen Emporstrebens, oder von allen diesen Gefühlen zugleich begleitet. Was wir innere Harmonie nennen, ist das richtige Zusammenstimmen der Kräfte. Diese Harmonie aber kann in der menschlichen Natur nie permanent werden, weil Fortschreitung zum Vortrefflichen die Be-

stimmung des Menschen ist. Alle Fortschreitung zum Vortrefflichen verliert sich im Emporstreben zum Vollkommenen im göttlichen Sinne. Also muß der Mensch mit dem Gefühle des Menschlichsten in ihm auch über sich selbst hinaus streben. Alle diese Gefühle sind im unbestimmten Bewußtseyn ästhetisch.

Laßt einen Menschen, dessen Sinne offen sind, dessen Gemüth von keiner Leidenschaft und keinem Kummer umwölkt ist, und dessen Geisteskräfte nicht in thierischer Dumpfheit erstarren, mit theilnehmender Aufmerksamkeit den kommenden Frühling begrüßen. Nehmt an, er sähe um sich her noch keine schöne Natur. Laßt die Felder noch in schmutzigem Grau da liegen, die Bäume blätterlos wie dürre Reiser da stehen; die Wiesen noch kränkeln ohne neues und frisches Grün; und nirgends keime noch eine Blume. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend auch in die Brust des Beobachters dieser gewiß nicht schönen Natur. Der Himmel sey unbewölkt; die Sonne heiter.

Wie wird diese Natur auf den Beobachter wirken, wenn er weder bestimmt die Natur erforschen, noch etwas Bestimmtes aus ihr machen will, und wenn er in denselben Augenblicken an keine Gottheit deutlich denkt? Er wird sich empfänglich fühlen für etwas, das ihm noch nirgends erscheint. Das bloße Vorgefühl des Frühlings wird ihn begeistern. Mitlebend im allgemeinen Leben der Natur, und doch als denkender Geist erhaben über sie, wird er sich seines menschlichen Daseyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmonisch in einander zerrinnen; und doch wird er emporstreben zu etwas Überirdischem, als sollte er die ganze Natur dort hinauf tragen mit sich. Sein Gefühl wird rein ästhetisch seyn. Hat er aber deswegen schon Geschmack, das heißt, richtiges Gefühl für das Schöne selbst? Oder wird er jemals Geschmack bekommen? Wer kann es wissen? Hat doch fast jeder nicht rohe, und nur einigermaßen nicht gemeine Jüngling ästhetisches Gefühl! Aber wie wenige, übrigens nicht rohe Männer unter uns haben Geschmack! Wie mancher Franzose

hat einen sehr feinen Geschmack bei einem sehr beschränkten ästhetischen Gefühle! Und ein angehender Dichter, der mit ästhetischer Begeisterung die ganze Welt umfaßt, dichtet und schreibt wohl einmal sehr geschmacklos.

Nach dieser Erläuterung durch Beispiele begreift es sich leicht, warum in dem unbestimmten Bewußtseyn, das aller ästhetischen Reflexion zum Grunde liegt, bald das freie Spiel, bald das Gefühl einer harmonischen Entwickelung, bald das ideale Emporstreben die Oberhand hat. Mit dem freien Spiele der Kräfte im Bewußtseyn fängt alle ästhetische Geistesthätigkeit an; und sie selbst hört auf, wenn dieses freie Spiel verschwindet. Aber wo es auch in der Empfindung eines Mannes von Geschmack bei diesem Spiele bleibt, da ist der Gegenstand nur interessant und noch nicht schön. Das Gefühl des Schönen fängt an, wo das freie Spiel den beiden einzig möglichen Richtungen folgt, die eine menschliche Geistesthätigkeit nehmen kann, ohne sich eigentlich theoretisch,

oder eigentlich praktisch, oder eigentlich religiös zu bestimmen. Alle Geistesthätigkeit strebt dann gesetzmäßig entweder nach harmonischer Entwickelung für den Augenblick, oder sie ist unbestimmte Fortschreitung der Reflexion vom Vortrefflichen zum Vollkommenen, von dem Endlichen zum Unendlichen hin.

III. Was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch bloß unmittelbar in der Vorstellung, das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen und unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn, wo nicht unbedingt, doch in einer gewissen Hinsicht, befriedigt, ist schön im weitesten Sinne des Worts.

Hier muß, vor aller weiteren Berichtigung der Begriffe, noch ein Mal einem Jeden, wer um des Worts willen nach seinem Sprachgebrauch schön nennen will, was wir nicht so nennen, die volle Befug-

niß eingeräumt werden, es mit dem Worte zu halten, wie ihm beliebt. Daß aber unter dem Schönen in dem Sinne, in welchem Homer, Pindar, Sophokles, Klopstock und Göthe dichteten, in welchem Raphael mahlte, und in welchem der vaticanische Apoll, die Gruppe des Laokoon und die mediceische Venus entstanden, dasselbe zu verstehen sey, was hier in dieser theoretischen Erklärung schön genannt wird, soll durch die ganze Ausführung dieser Idee einer Aesthetik bewiesen werden. Wenn der Grieche in diesem Sinne von Schönheit überhaupt sprach, schloß er das Erhabene so kategorisch mit ein, daß selbst die stoische Schule in der Kunstsprache ihrer Moralphilosophie den Heroismus der Tugend vorzugsweise das Schöne nennen konnte. Und was in Griechenland schön hieß, wird denn doch auch wohl in Deutschland so heissen dürfen.

Das ästhetische Bedürfniß, das heißt, das Bedürfniß, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas ästhetisch zu interessiren, ist so allgemein, wie die menschliche Natur.

Aber es wird in den meisten Verhältnissen des Lebens, unter denen die menschliche Natur sich entwickelt, entweder durch andere Bedürfnisse unterdrückt; oder es verwildert; oder es nimmt durch die Gewalt der Angewöhnung und des Vorurtheils eine falsche Richtung; und was dann dieses rohe, oder verwilderte, oder verwöhnte Bedürfniß befriedigt, vertritt gewöhnlich die Stelle des Schönen, bald bei gewissen Individuen, bald bei ganzen Nationen. Wer die allgemeine Gewalt des ästhetischen Bedürfnisses etwa bezweifeln möchte, der beobachte die Menschen bei ihren Festlichkeiten, wo für ästhetische Beschäftigung und ästhetische Zerstreuung oft bis zum Uebermaße gesorgt wird.

Das Schöne, das, wie das Wahre und das Gute, beharrlich ist, und dessen wesentliche Gesetze für alle gebildeten Völker und Zeitalter dieselben sind, würde sich also in ein Chaos von ästhetischen Phantomen auflösen, wenn der Geschmack, der es anerkennt, und der darum der einzig gu-

te heißt, etwas dulden könnte, was den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und des Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn widerspricht. Das Natürliche, als solches, und das Vernünftige, als solches, ist freilich nicht das Schöne; aber die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und des Vernünftigen sind unveränderliche Bedingungen der Möglichkeit des Schönen. Die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch einen Eindruck, oder eine Vorstellung, ist und bleibt dasjenige, was im ungetrübten Bewußtseyn den Ausschlag giebt, wo uns etwas als schön erscheint. Wo dieses Bedürfniß nur schwach entwickelt ist, da kann der Mensch übrigens der Natur und der Vernunft in jeder andern Hinsicht Ehre machen, nur sich keinen Geschmack erwerben. Aber wo das ästhetische Bedürfniß die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen zu achten aufhört, da hebt die positive Geschmacklosigkeit an.

Was denn am Ende, nämlich in Beziehung auf die allgemeine

Form des menschlichen Daseyns, natürlich, und in derselben Beziehung vernünftig ist, darüber wird in einzelnen Fällen in's Unendliche disputirt werden. Aber ohne Voraussetzung einer allgemeinen Norm der Natürlichkeit im edelsten, der gebildeten Menschheit würdigen Sinne, würde alle Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses ein Spiel des Zufalls, der Gewohnheit und des Vorurtheils seyn. Und was in ästhetischer Hinsicht vernünftig ist, darf wenigstens nicht für problematischer gehalten werden, als, was vernünftig überhaupt ist. Die ästhetische Natürlichkeit ist also etwas ganz Anderes, als die Übereinstimmung eines Dinges mit den allgemeinen Gesetzen der Natur; und die ästhetische Vernünftigkeit ist mehr, als Übereinstimmung mit den Regeln der Logik. Natürlich im theoretischen Sinne ist Alles, was nach Naturgesetzen wirklich ist, also das Häßliche so gut, wie das Schöne, wenn jenes, wie dieses, in der Natur existirt. Schön aber ist nur dasjenige in der Natur, was das ästhetische Bedürfniß nach Gesetzen eines

menschlich-natürlichen Daseyns befriedigt. Zu einem menschlich-natürlichen Daseyn reift nicht immer das Beste heran. Mancher Andere lebt der Natur getreu, und hat doch wenig Gefühl für das Schöne, weil er überhaupt wenig ästhetisches Gefühl hat. Mancher sehr verdorbene Mensch hat einen feinen Geschmack, weil er die Gesetze eines menschlich-natürlichen Daseyns wohl ästhetisch schätzt, aber nicht moralisch. Andre haben einen einseitigen Geschmack, weil ihre Natur selbst einseitig entwickelt ist. Aber in jedem menschlich-natürlichen Daseyn ist das Natürliche mit dem Vernünftigen so unzertrennlich vereinigt, daß Beides völlig Dasselbe zu seyn scheint; und nur diese Vernünftigkeit ist die ästhetische.

Die allgrmeine Norm des Natürlichen und des Vernünftigen in ästhetischer Hinsicht ist der Canon der ästhetischen Vollkommenheit. Diese Norm zu entdecken, ist Alles, was die Aesthetik als Geschmackslehre leisten kann. Um es aber

zu leisten, muß sie immer Analyse des ästhetischen Bedürfnisses selbst bleiben, weil es ohne Befriedigung eines solchen Bedürfnisses gar keinen Geschmack giebt, weder einen guten, noch einen schlechten. Im gemeinen Leben nenne man immerhin gar keinen Geschmack einen schlechten Geschmack. Aber es bleibt doch durchaus zweierlei, ob Jemand am Geschmacklosen Wohlgefallen findet, weil ihn ästhetische Vortrefflichkeit überhaupt nicht interessirt, oder, weil sein ästhetisches Bedürfniß nur irre geleitet wurde. Der Geschmack läßt sich bilden, das ästhetische Bedürfniß läßt sich nur wecken; und wo es so fest schlummert, wie die Blume in einem verdorrten, oder zertretenen Keime, da vermag die Geschmacksbildung über den Geist ungefähr so viel, wie die Pflege des Gärtners über jenen Keim. Eben deswegen schadet auch die verständigste Geschmackslehre, die nur den Geschmack bilden will, und nicht zugleich das ästhetische Bedürfniß weckt und belebt, leicht mehr, als sie nützt. Sie verwöhnt zur Verwechselung des wahren, aus den Tiefen des innigsten Menschengefühls hervorgehenden

Geschmacks mit dem frostigen Wohlbehagen, dem das Correcte und das Elegante genügt.

Die Definition des Schönen überhaupt kann also nur eine schwankende Formel seyn, auf die sich, wenn es zur unmittelbaren Anwendung kommt, die schikanirende Geschmacklosigkeit eben so zuversichtlich berufen mag, als der Geschmack. Denn wer kann das ästhetische Bedürfniß nnd mit ihm das Natürliche und Vernünftige ausmessen durch eine Definition? Schön aber ist etwas immer nur in Beziehung auf jenes Bedürfniß. Der Begriff des Schönen ist und bleibt ein Verhältnißbegriff. Er bedeutet, wo er in der äußeren Natur seine Anwendung findet, immer ein Verhältniß der Dinge zu uns, nicht eine Eigenschaft eines Dinges. Es giebt keine Schönheit an sich. Aber in der Natur des Dinges, das uns als schön erscheint, muß freilich objectiv auch der Eindruck gegründet seyn, durch den es das Gefühl des Schönen in uns erweckt. Metaphysische Schönheit ist

kein leeres Wort. Warum sollten nicht auch höhere Geister, wenn sie ästhetische Bedürfnisse fühlen, dasselbe schön finden können, was uns nach der Form unsers Daseyns so erscheint? Dürfen wir nicht annehmen, daß, bei aller möglichen Verschiedenheit der Sinne, ein allgemeiner Typus der Natürlichkeit dem vernünftigen Daseyn aller endlichen Geister zum Grunde liegt? Wie dem auch sey; wir kennen das Schöne nur nach Gesetzen unsrer Natur. Deswegen ist auch die höchste Formel des Schönen so unfruchtbar, weil sie vom Wesen des Natürlichen und Vernünftigen, so weit Beides in ästhetischen Betracht kommt, nichts aussagt. Nur durch Erklärungen und durch mittelbare, den richtigen Erklärungen gemäße Anwendung der höchsten Formel des Schönen bekommt sie selbst erst einen ästhetischen Sinn. Wie und wodurch wird in einer edeln und gebildeten Natur das ästhetische Bedürfniß nach den unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen befriedigt? Das ist die Frage, von deren richtigen Beantwortung

der ästhetische Nutzen aller Theorien des Schönen abhängt.

IV. Was schön heissen soll, muß also unmittelbar interessant seyn.

Daß nicht alles Interessante, auch nicht alles objectiv-Interessante, schön ist, darf wohl kaum in Erinnerung gebracht werden. Denn der gemeinste Verstand begreift, daß nicht nur einem Jeden alles interessant ist, wofür er sich interessirt, sondern daß wir uns auch für eine Menge Dinge ohne alle Beziehung auf das Schöne nach den allgemeinen Bedingungen des menschlichen Daseyns interessiren müssen. Was ist dem denkenden Geiste interessanter, als das Wahre? Was sollte uns Allen interessanter seyn, als das Gute?

Aber auch nicht alles, was in ästhetischer Hinsicht interessant heissen darf, ist in seiner Art schön. Interessant in ästhetischer Hinsicht ist Alles, was die Aufmerksamkeit ästhetisch beschäftigt, auch wenn es ihr nicht einmal eine bestimmte Beschäfti-

gung giebt, noch weniger das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen befriedigt. Verwechselung des ästhetischen-Interessanten mit dem Schönen ist der ewige Fehler aller Derer, die ästhetisches Gefühl haben, aber keinen Geschmack. In einen entgegengesetzten Fehler verfallen überreife Geschmäckler, denen nichts mehr gefallen kann, als was durch subtile, nur ihnen und ihres Gleichen empfindbare Künstlichkeit und studirte Absichtlichkeit gefällt, und was erst herausgegrübelt werden muß, um selbst ihnen empfindbar zu werden. Ohne Zweifel unterscheidet sich eine blendende Schönheit, die in das Auge springt, aber bald ermüdet, von der innigen Schönheit, die sich erst vor unsern Augen zu entwickeln scheint, wenn wir bei dem schönen Gegenstande verweilen. Je höher das ästhetische Bedürfniß cultivirt ist, desto mehr verlangt den aufmerkenden Geist nach einem Reichthum an Zartheit und Innigkeit, die um so weniger in das Auge springt, je tiefer sie in das Innere des Gemüths eingreift, wo allein ihre Heimath ist. Aber dann geht das ästhetische

Wohlgefallen in ein theoretisches über, wenn die Einsicht, nicht mehr der Eindruck, entscheidet. Das ästhetische Bedürfniß unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem theoretischen, daß es durch Einsicht nicht befriedigt wird. Nur da ist rein ästhetische Vortrefflichkeit, wo die Wissenschaft verstummt. Selbst wo ein vollendetes Kunstwerk, z. B. ein Gemählde von Raphael, dem Gefühle immer stärker zuspricht, je mehr es zugleich dem Verstande sagt; muß doch der Verstand nur Dollmetscher dessen seyn, was das Gefühl verlangt. Mit dem moralisch-Interessanten darf das ästhetische Interessante eben so wenig verwechselt werden. Ob das Schöne das moralische Gefühl beleidigen kann, wird sich bald bestimmter zeigen.

Dem Interessanten widerspricht bestimmt das Triviale. Trivial, im ästhetischen Sinne, ist Alles, was nicht unmittelbar die freie Aufmerksamkeit ästhetisch beschäftigt. Schöne Trivialität, oder, was ungefähr dasselbe sagt, uninteressante Schönheit ist also ein ungereimter Begriff.

Aber dem rohen Bedürfnisse erscheint leicht etwas trivial, was nur nicht blendend und grell ist. Das unnatürliche oder verkünstelte Bedürfniß verschmäht dagegen oft das Schönste als trivial, wenn es nicht seltsam wunderlich, und unerhört ist. Die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen beschränken die ästhetischen Launen, wo richtiges Gefühl für das Schöne entscheidet; aber es giebt eine triviale Natürlichkeit, die auch oft genug in der Kunst, z. B. in deutschen Lustspielen, figurirt; und selbst das Vernünftigste ist in ästhetischer Hinsicht trivial, sobald es entweder alltäglich ist, und sich von selbst versteht, oder überhaupt die Aufmerksamkeit nicht ästhetisch beschäftigt.

Dem Interessanten im ästhetischen Sinne widerspricht eben so bestimmt das Ekelhafte, sowohl das unmittelbar Ekelhafte, das die freie Aufmerksamkeit entweder physisch, oder moralisch zurückstößt, als das Langweilige, das durch die Dauer des trivialen Eindrucks ungefähr dieselbe Wirkung thut. Was die Sinne beleidigt,

kann also unmöglich schön seyn, es erscheine übrigens in seiner Art dem prüfenden Verstande noch so vollkommen. Aber auch was das moralische Gefühl unmittelbar zurückstößt, kann unmöglich schön seyn. Das unmittelbar = Ekelhafte überhaupt ist es denn auch, was mit einem andern Namen das Häßliche heißt. Hier zeigt sich aber auch schon deutlich die Abhängigkeit des Geschmacks von den zufälligen Bedingungen der menschlichen Cultur. Denn wo ist in der physischen und moralischen Welt das Ekelhafte, an das sich der Mensch unter gewissen Umständen nicht gewöhnen könnte? Darum setzt Empfänglichkeit für das Schöne, das allein diesen Namen ganz verdient, Cultur der Sinne des moralischen Gefühls nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und des Vernünftigen, und folglich des Edeln im menschlichen Daseyn überhaupt, voraus. Aber auch nach diesen Gesetzen läßt sich der Unterschied zwischen Cultur und Verzärtelung der Sinne nicht mit durchgreifender Genauigkeit deduciren. Dem hoch cultivirten Athenienser im Zeitalter des Sophokles ekelte nicht vor

den eiternden Wunden des leidenden Philoklet auf dem Theater. Zeigen durfte vermuthlich der Philoklet des Sophokles diese Wunden auch dem athenienſiſchen Publicum nicht. Würde aber unſer modernes Publicum, wo es auf Geſchmack Anſpruch macht, dulden, daß dieſer Philoklet auf dem Theater von ſeinen Wunden auch nur mahleriſch ſpräche, indem er jammernd ſeine phyſiſchen Schmerzen beſchriebe, und daß die Beſchreibung und Darſtellung dieſer phyſiſchen Schmerzen von dem Dichter benutzt wäre, das moraliſche Pathos des Trauerſpiels zu verſtärken? Wer hat hier nun Recht: das moderne Publicum, oder das athenienſiſche? In einem Lande, wo jeder Bürger Soldat war, und Erinnerungen vom Schlachtfelde auch zu ſeinen äſthetiſchen Freuden mitbringen konnte, mußte der Geſchmack anders entſcheiden, als bei uns, wo einem anſehnlichen Theil des Publicums übel wird, wenn er Blut ſieht. Man hat viel declamirt gegen die ſpaniſchen Stiergefechte. Der phyſiſche Ekel wenigſtens, den ſie, nach den Forderungen einiger Kritiker, jedem bei gebildeten Publicum er-

regen sollten, ist sehr problematisch. Moralischen Ekel muß freilich bei jedem, dessen innere Bildung nicht mißlungen ist, ein Spiel erregen, in welchem mit Menschenblute gespielt wird. Mißlungen war von einer sehr bedeutenden Seite die Cultur der alten Römer; sonst hätten sie an den mörderischen Gladiatorenspielen keinen Geschmack finden können. Aber wie die alten Römer, so hatten in den neuern Zeiten auch die Spanier einen guten Theil ihres moralischen Gefühls dem militärischen Heroismus geopfert. Die Spanier hatten es in dieser Fertigkeit nicht ganz so weit, wie die Römer, gebracht, weil sie Christen waren. Dafür aber fanden sie Geschmack an den geistlichen Henkersfesten, an welchen, dem spanischen Christenthum zu Ehren, Ungläubige und Ketzer brannten. Was war denn dieß nun für eine Art von Geschmack? Doch wohl nicht der gute, der einzig so heissen soll. Es war ein verwildertes und verwöhntes ästhetisches Wohlgefallen, das sich selbst hätte aufreiben müssen, wenn Vorurtheil und Gewohnheit nicht das Unnatürlichste und

Unvernünftigste dem Menschen interessant machen könnten. Und wer mag läugnen, daß ein geistliches sowohl, als ein weltliches Henkersfest eine ungemein ästhetische Unterhaltung gewähren kann, sobald das moralische Gefühl schweigt? Eben um dieser ästhetischen Unterhaltung willen rennen ja auch ausserhalb Spanien die Menschen überall und aus allen Ständen schaarenweise den moralisch ekelhaften Festen nach, welche die Criminaljustiz von Zeit zu Zeit dem Publicum giebt, um es vor Verbrechen zu warnen.

Wo durch Rohheit, oder durch Abstumpfung und Verkünstelung der Sinne und des moralischen Gefühls das physisch, oder moralisch Ekelhafte aufhört, ekelhaft zu seyn, das ästhetische Bedürfniß aber übrigens nicht ruht, da entsteht der ästhetische Cynismus. Es giebt einen rohen Cynismus dieser Art, und einen hoch cultivirten. Jener hat das Hanswursttheater für den Pöbel gegründet; dieser hat die geistreiche Obscönität so hoch gesteigert, daß er ihr neuerlich gar das Gewand

der Heiligkeit umhängen konnte. Wie sollen wir nun gar die schmutzigen Producte des wahren Genies nennen? Ist nicht die komische Poesie des Aristophanes auch in ihren schaamlosesten Neckereien wahre Poesie? Sind also diese Neckereien nicht schön? Nein, nichts Schmutziges ist schön für sich. Kein Wohlgefallen am Schmutzigen verträgt sich unmittelbar mit Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den höchsten Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen. Alles, was ernsthaft die moralische Delicatesse beleidigt, folglich auch Alles, was ernsthaft den zarten Schleier zerreißt, den das moralische Gefühl um den Genuß der physischen Wollust webte, ist ekelhaft. Aber die komische Schönheit ist nur eine indirecte Schönheit. Davon zu seiner Zeit mehr. Der komische Witz hat im Gebiethe des Schönen große Vorrechte. Er darf sich unter gewissen Bedingungen den keckſten Muthwillen erlauben, so lange es nur auf keine Art ernsthaft damit gemeint ist. Dann wird auch wohl das Schmutzigste als Bedingnng der Möglichkeit eines genialischen Muthwillens in-

teressant im ästhetischen Sinne, und durch witzige Darstellung schön. Nie ist aber auch dann, z. B. in den Lustspielen des Aristophanes, der unreine Stoff, mit dem gespielt wird, schön; nur die Darstellung ist es.

Alle ernsthafte und wirkliche Beleidigung des moralischen Gefühls ist Geschmacklosigkeit. Man kann also das Schöne nicht geschmackloser verkennen, als, wenn man das Moralische von dem Aesthetischen in der wirklichen Empfindung des Schönen eben so schulgerecht trennen will, wie im theoretischen Fachwerk der Begriffe. Allerdings thut es Noth, besonders die deutsche Gutmüthigkeit vor der alten Verwirrung der Begriffe des Schönen und des Guten zu warnen. Das Gute an sich mag immerhin aus der ästhetischen Reflexion verschwinden. Aber Beleidigung des moralischen Gefühls ist gewaltsame Aufregung eben dieses Gefühls, das dann aus der empörten Brust alle ästhetische Heiterkeit verscheucht.

Endlich muß man bei der Schätzung des Interessantesten im Verhältniß zum Schönen nicht vergessen, daß vieles an sich widerlich ist, was in Verbindung mit einem Ganzen interessant, und durch die Art dieser Verbindung in die Schönheit des Ganzen verflochten seyn kann. Nur hat dann die Möglichkeit der ästhetischen Veredelung des Widerlichen ihre Grenzen. Ekelhaft ist und bleibt an mehreren, sonst gut gearbeiteten Crucifixen und Darstellungen des gekreuzigten Christus in Gemälden die grelle Verrenkung der Glieder durch die schmerzhafte Dehnung des gekreuzigten Körpers.

V. Nichts ist schön, was nicht, indem es unmittelbar interessirt, in einem freien Reflexionsgefühle unmittelbar die Einbildungskraft beschäftigt.

Bis hieher war in unsrer Analyse des Schönen noch von keiner Seelenkraft besonders die Rede. Denn das ästhetische Bedürfniß entspringt nicht aus dieser, oder jener Seelenkraft. Es geht unmittelbar und ursprünglich aus der Vereinigung aller

Seelenkräfte in einer unbestimmten, nach einer gewissen Bestimmtheit strebenden Geistesthätigkeit hervor. Wenn wir nun schön nennen, was nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn das ästhetische Bedürfniß befriedigt, so ergiebt sich aus der psychologischen Analyse dieses Bedürfnisses, daß unter allen Seelenkräften vorzüglich die Einbildungskraft thätig seyn muß, wo wir ästhetische Befriedigung suchen, und wo wir sie finden. Wie weit die transcendentalen Functionen der Einbildungskraft bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommen, untersucht die Aesthetik nicht. Auch ist hier noch nicht die Rede von der Künstlerphantasie, als einem Vermögen der ästhetischen Erfindung. Abgesehen von allen Erfindungsgaben, muß die Einbildungskraft auch bei dem bloßen Genusse des Schönen beschäftigt seyn, weil anders keine Empfänglichkeit für das Schöne möglich ist. Jean Paul Richter hat in seiner Vorschule der Aesthetik zuerst auf diese passiv scheinende Function der Einbildungskraft aufmerksam gemacht;

aber er hat durch den Eigensinn seiner neuen Terminologie in der Unterscheidung der von ihm so genannten Einbildungskraft und der von ihm so genannten Phantasie seiner Lehre geschadet.

Was man überhaupt Imagination oder Einbildungskraft nennt, ist ursprünglich nichts Anderes, als die Geistesthätigkeit selbst in allen ihren unbestimmten Functionen, oder, was ungefähr dasselbe sagt, in dem zufälligen Durcheinanderfallen und Zusammentreffen der Vorstellungen. Wo zusammentreffende Vorstellungen sich in einer bestimmten Hinsicht als nothwendig mit einander verbinden, da wird die Vorstellungsreihe unmittelbar bestimmt entweder durch Naturnothwendigkeit oder durch Vernunftnothwendigkeit. Da ist das Reich der Erkenntniß. Aber auch jeder Trieb kann die Reihe der Vorstellungen so determiniren, daß die Geistesthätigkeit bei gewissen Spielen beharrt. Die zufällig zusammentreffenden Vorstellungen bleiben dann in einer durch diesen Trieb bestimmten Verbindung bei-

sammen. So entstehen Producte der Einbildungskraft, die eben deßwegen alle als willkürlich erscheinen müssen, weil es ein Trieb ist, was sie zu einem bestimmten Daseyn hervorrief. Wo gewisse Producte der Einbildungskraft schon in ihrer Entstehung den Charakter der Nothwendigkeit annehmen, z. B. in der Construction der geometrischen Figuren, da ist es die Vernunft, die ihnen unmittelbar durch ein ursprüngliches Erkenntnißgesetz, dessen Analyse der Transcendentalphilosophie zukommt, diesen Charakter ertheilt. Da fängt auch sogleich Wissenschaft an, und das Spiel hat ein Ende. Das Reich der Einbildungskraft aber ist so groß, als das Reich der Möglichkeit willkürlicher Combinationen. Es giebt also eine bloß animalische Einbildungskraft, von welcher auch der Wurm auf der untersten Stufe des Lebens seinen Antheil empfangen haben muß, weil er empfindet und strebt. Auch in der menschlichen Natur tritt zuweilen nur diese animalische Einbildungskraft hervor, z. B. als Einbildungskraft des Schmeckers, der leckere Speisen wittert. Aber

menschliche Einbildungskraft ist menschliche Geistesthätigkeit in allen ihren unbestimmten Functionen. Ihr Reich ist so groß, als das Reich der Möglichkeit menschlicher Gedanken und menschlicher Triebe. In der wunderbaren Vereinigung mit der Vernunft erscheint die Einbildungskraft selbst als etwas Höheres und fast Göttliches im Menschen. Da heißt sie dann im höheren und vorzüglicheren Sinne Einbildungskraft, oder, wenn man lieber will, Phantasie. In dieser Vereinigung ist sie Erfindungsvermögen, Dichtungsvermögen, menschliche Schöpferkraft, und im Bewußtseyn des reinesten Emporstrebens der denkenden Natur zum Vollkommenen gleichsam eine zweite Seele des Menschen. Da vereinigt sie das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, das Vergängliche mit dem Ewigen, nach Gesetzen, von denen im Buche der erkennbaren Natur nichts geschrieben steht. Ein Maler könnte die Phantasie auf dieser Stufe darstellen als eine schwebende Göttinn, die im Sonnenglanze durch Wolken dringt, und in der einen Hand eine Weltkugel hält, in der andern zwei

Schlüssel, als Symbole der Macht, dem Menschen einen Himmel zu öffnen, und eine Hölle.

Nach dieser psychologischen Digression, die durch den Zusammenhang unsrer ästhetischen Untersuchungen nothwendig wurde, läßt sich der Antheil, den die Einbildungskraft auch am bloßen Genusse des Schönen hat, nicht verkennen. Es giebt überall keinen bloß passiven Geschmack. Denn wenn gleich durch das Schöne das ästhetische Gefühl fixirt und bestimmt wird, so würde doch dieses Gefühl aufhören, ästhetisch zu seyn, sobald das empfangende Gemüth ruhte; denn nur unter der Bedingung eines freien Spiels, oder einer harmonischen Entwickelung, oder eines idealen Emporstrebens menschlicher Kräfte in einem unbestimmten Bewußtseyn, also nicht ohne Einbildungskraft, ist ein ästhetisches Wohlgefallen möglich. Dieses freie Wohlgefallen setzt freie Reflexion voraus. Die freie Reflexion aber darf nicht in ein förmliches Urtheil übergehen, wenn sie ästhetisch bleiben, nicht theoretisch werden

soll. Die Vernunft selbst wirkt also nur Einbildungskraft in der ästhetischen Reflexion; und der Geschmack ist ein freies Reflexionsgefühl, in welchem die Einbildungskraft nothwendig den Genuß begleiten muß, weil dieser Genuß sonst sich selbst aufhöbe. Aber bildend und schöpferisch darf die Einbildungskraft nicht mitwirken, wenn wir das Schöne in der Wahrnehmung empfinden wollen, wie wir es finden. Im schönen Phantasiren verschwindet das Schöne außer uns. So tragen phantasirende Kunstschwärmer zuweilen das Schöne aus ihrer Phantasie in die Gegenstände hinein, und finden es dann sehr bequem in den Gegenständen wieder. Der kalte Kenner lächelt dazu, und wird vor lauter Kennerschaft zuweilen so kalt, daß ihm die höchste Schönheit entschlüpft, weil er sie bloß passiv und über diese Passivität räsonnirend, ohne Hülfe der Einbildungskraft, in sich aufnehmen will.

Je reicher an Schönheit ein Gegenstand ist, desto stärker nimmt er die mitwirkende Einbildungskraft beim ruhigsten

Genusse des Schönen in Anspruch. Wenn dann der freie Geist von der Betrachtung eines solchen Gegenstandes zu sich selbst zurückkehrt, lebt er in einer schöneren Welt, nicht bloß in der Erinnerung an den schönen Gegenstand, für den er sich unmittelbar interessirte. Die Einbildungskraft setzt dann ihr beglückendes Spiel in denselben Richtungen fort, die sie durch den Eindruck empfing. Aber nicht mehr durch den Eindruck gefesselt, verbreitet sie sich frei über Alles, was den Sinnen schmeichelt, und dem Herzen gefällt.

VI. Auf die bestimmtere oder unbestimmtere Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn gründet sich der Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit.

Der gute Geschmack heißt eben darum der gute, weil er unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen folgt.

Ein Gesetz in eine Verstandesformel gefaßt, heißt eine Regel. Regelmäßigkeit scheint also eine ursprüngliche Bedingung der Schönheit zu seyn. Auch hat man sie oft genug für die Schönheit selbst angesehen. Nach dem Regelmäßigen in der Schönheit eines Kunstwerks hat wenigstens die französische Kritik fast immer zuerst gefragt. Auffallende Regelmäßigkeit ist der Charakter der französischen Gartenkunst; und die Anlage eines französischen Trauerspiels hat sehr viel Aehnliches mit der Anlage eines französischen Gartens. Der französische Geschmack beruft sich auf den griechischen. Die griechische Schönheit hat auch unverkennbar einen mehr oder weniger hervorspringenden Charakter der Regelmäßigkeit. Also hätte der französische Geschmack am Ende Recht? Es gäbe keine unregelmäßige Schönheit, und nur ein barbarischer Geschmack könnte sich am Unregelmäßigen ergötzen?

Allerdings würde Regelmäßigkeit eine ursprüngliche Bedingung der Schönheit seyn, wenn sie Eins mit Gesetzmäßigkeit

wäre. Aber eine Regel ist, wie schon gesagt, nur die logische Form eines Gesetzes. Das Gesetz selbst gehört unmittelbar entweder der Natur, oder der Vernunft an, die sich selbst ursprünglich als lebendige Kraft, nicht als einen Behälter von Regeln findet. Daß der gute Geschmack den Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn folgt, beweiset noch keinesweges, daß er diesen Gesetzen nur da folgt, wo sie als Regeln dem Verstande gegenwärtig werden, oder, wo etwas so auf uns wirkt, daß wir Regelmäßigkeit wahrnehmen, oder wahrzunehmen glauben. Ein Gegenstand erscheint uns als regelmäßig, wenn wir an ihm einen Inbegriff von zusammenstimmenden Verhältnissen nach einem Princip der Einheit deutlich erkennen. Wenn dann auch der Verstand die Regel selbst nicht deutlich denkt, so schwebt sie ihm doch in der deutlichen Wahrnehmung so bestimmt vor, daß z. B. die symmetrischen Proportionen eines schönen Gebäudes von dem Auge nicht gemessen werden können, ohne daß der Verstand die Regel der geometri-

schen und arithmetischen Verhältnisse aufzufassen sucht, über die das Augenmaß entscheidet. Das Regelmäßige heißt daher auch das Ordentliche; denn der Verstand oder das Vermögen der Regeln stiftet die Ordnung. Der Charakter der Regelmäßigkeit überhaupt ist Verstandescharakter. Wo aber nur der Verstand Befriedigung findet, da ist das Wohlgefallen, das wir empfinden, theoretisch, und nicht ästhetisch. Also würde der Begriff einer ästhetischen Regelmäßigkeit, anstatt die Schönheit selbst zu bedeuten, sich selbst aufheben, wenn nicht eben das interessante Schwanken zwischen Empfindung und Begriff in der Wahrnehmung des Regelmäßigen die Aufmerksamkeit ästhetisch unterhielte. Es giebt also ohne Zweifel eine regelmäßige Schönheit, der dieser Name um so bestimmter gebührt, je proportionirter ein ästhetisches Ganzes in allen seinen Theilen erscheint. In einem regelmäßig schönen Kunstwerke stellt sich der Verstand des Künstlers ästhetisch dar. Selbst die regelmäßigen Werke der Natur erscheinen als Producte eines sich selbst darstellenden

Naturverstandes, und diese Regelmäßigkeit ist wenigstens die Grundlage der höchsten Schönheit der menschlichen Gestalt, an welcher kein Volk jemals mit so entschiedener Liebe hieng, als die alten Griechen.

Aber kein griechischer Geschmack soll uns unempfänglich für die unregelmäßige Schönheit machen, in welcher der Verstandescharakter mehr oder weniger verschwindet. Denn wenn es keine unbestimmte Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses gäbe, würde es auch keine bestimmte geben. Bestimmte Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen findet nur da Statt, wo auch dem Verstande nichts zu wünschen übrig bleibt. Denn der Verstand dringt durch das Reflexionsgefühl, das ohne ihn nicht entstehen konnte, mit seinen Forderungen um so bestimmter hervor, je weniger er sich überhaupt das letzte Wort nehmen läßt, wo der Mensch mit völliger Besonnenheit empfindet. Aber wo der Verstand das letzte Wort behält, da verschwindet das Aesthetische in der Reflexion.

Darum müssen selbst die regelmäßig schönen Werke der Natur und der Kunst, wie durch eine natürliche Magie, verstandesmäßig die Einbildungskraft beschäftigen, die zu dem Bestimmten immer noch etwas Unbestimmtes hinzufügt, und nur dadurch in's Unendliche thätig ist. Die regelmäßige Schönheit selbst deutet also auf eine unregelmäßige hin, die nicht in deutlicher Beziehung auf eine Regel, und doch nach unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn empfunden wird. Selbst die regelmäßigste Poesie verlangt etwas von dem, was man lyrische Unordnung nennt, also einen Anstrich von Unregelmäßigkeit. Der Triumph der unregelmäßigen Schönheit aber ist die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch eine schöne Landschaft. Denn wer hat noch je die Regel angeben können, nach welcher Felsen, Baumgruppen, Gewässer und Wolken ohne alle geometrische und arithmetische Bestimmtheit ein schönes Ganzes bilden? Wenn man den Griechen ästhetische Einseitigkeit vorwerfen darf, so zeigten sie diese

Einseitigkeit in der Vernachlässigung der Landschaftsmalerei und der mit ihr verwandten Landschaftsgartenkunst. Durch die herrschende Liebe zur Schönheit der menschlichen Gestalt waren sie an ästhetische Regelmäßigkeit so gewöhnt, daß sie der unregelmäßigen Schönheit nicht Gerechtigkeit genug widerfahren ließen. Die neueren Nationen, die unter ganz andern Sitten zur ästhetischen Cultur heranreiften, fühlten bald das Bedürfniß des Unregelmäßigen in der schönen Kunst sowohl, als im Genusse der schönen Natur. Von der Schönheit der menschlichen Gestalt wurde ihr Geschmack zwar auch angezogen. Aber außer dem Gesicht und den Händen erblickten sie ja nach den Gesetzen der neueren Sittsamkeit nicht leicht einen Theil des menschlichen Körpers unverhüllt. Mit dem Verhüllten spielte die Phantasie vielleicht desto wollüstiger, aber ohne Gewinn für den Geschmack. Ihnen genügte also auch in ihrer Poesie die lyrische Unordnung der Griechen nicht. Sie suchten romantische Verschmelzungen des Heterogenen, als wollten sie, um ihr ästheti-

sches Bedürfniß zu befriedigen, der alten Regelmäßigkeit spotten. So entstand die üppige Mischung des Komischen mit dem Feierlichen in der italienischen Ritterepopöe; so entstand die spanische Komödie; so schuf sich der moderne Geist im sentimentaleren Norden von Europa das Humoristische in seinen natürlichen und idealen Formen. Aus denselben Ursachen hob sich die Landschaftsmalerei und die Landschaftsgartenkunst.

Wo die Tendenz zur unregelmäßigen Schönheit die Oberhand gewinnt, da ist freilich die Verwechselung des wahrhaft Schönen mit dem bloß Interessanten schwer zu vermeiden. Aber auch das unregelmäßig Schöne unterscheidet sich dadurch von dem bloß Interessanten, daß es im Grunde unter denselben Gesetzen, wie das regelmäßig Schöne, steht, nur ohne bestimmtes Bewußtseyn der Beziehung auf eine Regel. Es verliert sich unablässig in das bloß Interessante; aber ein richtiger Geschmack sorgt dafür, daß es sich nicht zu weit verliere. In einem kalten Verstan-

desjahrhundert würde das ästhetische Gefühl vielleicht ganz absterben, wenn es nicht durch romantische Köpfe, denen die schönste Regelmäßigkeit zu kalt und zu nüchtern ist, von Zeit zu Zeit wieder aufgeregt würde. Dem deutschen Aesthetiker ziemt es besonders, das deutsche Genie von dieser Seite nicht zu verkennen. Aus diesem Gesichtspunkte muß man auch einen Theil des deutschen After-Genieweſens betrachten, durch das sich wenigstens die Phantasie Luft macht, wenn sie besorgt, ihre ästhetische Freiheit ganz an den kalten Verstand zu verlieren.

VII. Vollkommene Schönheit vereinigt in sich eine schöne Form, d. i. einen schönen Inbegriff reiner Verhältnisse mit einem mehr oder weniger bestimmten Ausdrucke interessanter Gefühle und Gedanken.

Form und Ausdruck waren von jeher die beiden Gesichtspunkte, nach denen der natürliche Geschmack unmittelbar entschied, und nach denen sich die unbefangene Kri-

tik orientirte, es mochte ein Naturgegenstand, oder ein Kunstwerk seyn, was das ästhetische Bedürfniß befriedigen sollte. Aber in den Schulen, wo die Aesthetik mit Unterwerfung des Geschmacks unter wissenschaftliche Meinungen anfieng, vernichtete man das Schöne in Begriffen gewöhnlich dadurch, daß man die vollkommene Schönheit auflöfete, um eins ihrer Elemente aus dem andern, also auch entweder den Ausdruck aus der Form, oder die Form aus dem Ausdrucke zu deduciren. So entstanden in Deutschland zuletzt gar die streitenden Parteien der ästhetischen Formalisten und der Sentimentalisten.

Form heißt überhaupt ein Inbegriff von reinen Verhältnissen oder Beziehungen, die als solche erwogen werden. Ueber den ästhetischen Werth reiner Verhältnisse entscheidet der Geschmack auf so mancherlei Art, als die ästhetische Empfänglichkeit ursprünglich verschiedene Modificationen annimmt. Er entscheidet nach optischen Gesetzen über die Schönheit geometrischer Ver-

hältnisse in Umrissen und sichtbaren Proportionen. Nach akustischen Gesetzen bestimmt sich die Schönheit der musikalischen Form in reinen Verhältnissen von Consonanzen. Die Schönheit der Form eines Gedichts beruhet auf gar vielen Verhältnissen, unter andern auch auf Sylbenmaßen und Reimen. Aber der allgemeine Begriff der ästhetischen Form umfaßt auch Alles, was Composition, ästhetische Anordnung und innere Beziehung heißt, wenn diese Beziehung nur als solche erwogen wird. Daß es nun ein ästhetisches Wohlgefallen giebt, das entweder allein, oder doch vorzüglich von der Reflexion auf die Form ausgeht, der Gegenstand dieses Wohlgefallens mag ein Werk der Natur, oder ein Kunstwerk seyn, läßt sich eben so wenig bezweifeln, als, daß in allen Reflexionsgefühlen der denkende Geist Verhältnisse sucht und findet. Warum aber gewisse Verhältnisse das ästhetische Bedürfniß nach den Forderungen des guten Geschmacks in einer bestimmten Hinsicht befriedigen, andere Verhältnisse trivial, oder

gar widerlich sind, soll in dem folgenden Kapitel untersucht werden.

Aber mit dem bloßen Formalbegriffe des Schönen kommt die wahre Aesthetik nicht weit. Der menschliche Geist im freien Spiele seiner Kräfte, und im idealischen Emporstreben nach dem Vollkommenen, sucht überall ein Leben, dem seinigen ähnlich. Das ästhetische Bedürfniß beseelt in der Vorstellung die ganze Natur. Je inniger dieses Bedürfniß, desto bestimmter will der menschliche Geist sprechen mit Allem, wofür er sich interessirt. Was also das ästhetische Bedürfniß ganz befriedigen soll, muß uns noch durch etwas anderes interessiren, als durch den bloßen Inbegriff von Verhältnissen, die unmittelbar gefallen, und durch die unbestimmte Andeutung, die schon in diesen Verhältnissen liegt. Je mehr es uns dann sagt, oder zu sagen scheint, desto ausdrucksvoller ist die Schönheit. Je vollkommener der schöne Gegenstand in allen seinen Verhältnissen ist, desto lebendiger geht die Form in den Ausdruck, und der Ausdruck wieder

in die Form über. Völlig ausdruckslos ist nichts in der ganzen Natur. In jeder schönen Form selbst liegt gleichsam eine Vorbedeutung des eigentlichen Ausdrucks. Aber wir nennen doch die Schönheit ausdruckslos, wenn uns der schöne Gegenstand außer der unbestimmten Andeutung, die schon in seiner Form liegt, nicht viel mehr, als gar nichts Interessantes sagt, wie z. B. manches schön proportionirte Menschengesicht, manches höchst elegante Reimwerk, und so manche musikalische Composition, der man, wie Fontenelle jener Sonate, zurufen möchte: „Que me veux-tu?"

Verwechselung des Ausdrucksvollen mit dem Schönen in der Schätzung der Kunstwerke ist der gemeine Fehler des nordischen, besonders des deutschen Geschmacks, obgleich der deutsche Musikus Telemann der Meinung gewesen seyn soll, daß sich auch ein Thorzettel recht gut in Musik setzen lasse. Selbst der gemeinste und alles ästhetische Gefühl verscheuchende Ausdruck wird unter uns leicht vortrefflich

gefunden, sobald er nur rührt, oder erschüttert. Man empfindet dann sehr richtig, daß die schöne Kunst ohne die Kraft, zu rühren und zu erschüttern, nur zum Theil schöne Kunst wäre. Aber man verkennt den ästhetischen Werth des Ausdrucks schon dadurch, daß man nur das Rührende und Erschütternde für das wahrhaft Ausdrucksvolle hält. Die Italiener nennen sehr richtig den Styl, in welchem Raphael malte, vorzugsweise den ausdrucksvollen Styl (stile espressivo), weil man in einem Gemälde von Raphael nicht leicht einen Zug finden wird, der nicht von interessanter Bedeutung wäre, obgleich das Rührende oder Erschütternde diesem unübertroffenen Künstler gewiß nicht das Liebste in der Kunst war. Raphael verfolgte den größeren Gedanken, durch seine schöne Darstellung menschlicher Gestalten in interessanten Situationen das Ganze der menschlichen Seele aufzuschließen, dem Blicke den Zugang in die Tiefen des Herzens zu öffnen, und das innerste Leben des Geistes zu offenbaren. Daher die unendliche Fülle des Ausdrucks in Raphaels

Gemälden. Aus ihnen kann man zugleich auf das bestimmteste lernen, was den ästhetischen Ausdruck von dem gemeinen unterscheidet. Denn der Ausdruck ist immer gemein, sobald er nicht für das ästhetische Gefühl interessant ist. Auch die Bestimmtheit oder die Stärke des Ausdrucks ist nicht immer ein Merkmal der ästhetischen Vollkommenheit desselben. Gedankenlose Stärke des Ausdrucks ist ästhetische Schwäche. Aber kalte Gedanken sind in ästhetischer Hinsicht auch nicht mehr, als geistlose Empfindungen, werth.

Einen ganz eigenen Reiz hat der ästhetische Ausdruck des erloschenen und des erlöschenden Lebens, wenn kein sinnlicher Widerwille und keine moralische Erschütterung stärker wirken, als das ästhetische Gefühl. Der Anblick eines schönen Todten, oder einer schönen Ohnmächtigen, fordert eben durch den Mangel des Lebens die Einbildungskraft auf, der Natur zu Hülfe zu eilen, und durch Bilder des Lebens das Erstorbene wieder zu beseelen.

Von der reinsten Bestimmtheit des Ausdrucks bis zur völligen Unbestimmtheit ist oft gar nicht so weit, als man glauben möchte. Denn das Bestimmte hört überhaupt, wie wir schon gefunden haben, auf, ästhetisch zu seyn, wenn die Reflexion darüber sich nicht in das Unbestimmte verliert. Aber ein gar zu unbestimmter Ausdruck zerstreuet entweder die ästhetische Reflexion, oder er leitet sie auf die bloße Form hin. Manche schöne und keinesweges ausdruckslose Musik verliert sehr viel durch eine solche Unbestimmtheit, und beinahe scheint es, als könne nur durch Stärke und Tiefe des Ausdrucks eine Art von Bestimmtheit in der Musik erhalten werden. Die Malerei hat einen schweren Kampf mit dem Unbestimmten in Landschaftsgemälden. Und doch gehört zur vollkommenen Schönheit einer Landschaft, in der Natur so gut, wie im Gemälde, wesentlich das Ausdrucksvolle, durch welches ein heiterer Himmel ganz anders zu uns spricht, als ein bewölkter, eine alte Eiche anders, als eine schlanke Pappel, ein Schiff im Sturme anders, als eine fried-

lich weidende Heerde. Die richtige Behandlung des unbestimmten Ausdrucks in der Landschaftsmalerei setzt eine seltene Zartheit des Gefühls voraus. Kein Studium kann da nachhelfen. Der wahre Landschaftsmaler muß durch leises Mitgefühl in das unbestimmte Leben der Natur, von dem er sich keine rhetorische Rechenschaft geben kann, eingedrungen seyn, wie Claude Lorrain.

Alles Mitgefühl ist im Grunde moralischen Ursprungs. Sobald es aber ganz bestimmt als moralisches Gefühl wirkt, schlägt es die ästhetische Reflexion nieder. Aus der Verwechselung des moralischen Ausdrucks mit dem ästhetischen, besonders wo das Rührende den Ausschlag giebt, entsteht die falsche Sentimentalität oder Empfindsamkeit, die man dann aber wieder nicht mit der wahren verwechseln muß. Wahre Sentimentalität ist unerkünstelte und durch kein ästhetisches Phantasienspiel in sich selbst irre gewordene Zartheit des moralischen Gefühls. Verspottung dieser Sentimentalität aus ästhe-

tischem Kitzel ist eine Art von raffinirter Brutalität. Durch innige Verschmelzung des Moralischen mit dem Schönen in gleicher Zartheit entsteht das Aesthetisch-Sentimentale, dem selbst die Idee der höchsten Schönheit nicht widerspricht. Klopstocks Oden an Cidli und an Fanny möchten wohl das Vortrefflichste dieser Art seyn, das die Poesie noch hervorgebracht hat. Nur verschraubte Köpfe, die gegen das Edelste im Menschen sündigen zu müssen glauben, um gegen das Schöne nicht zu fehlen, können es auf Herabsetzung dieser Art von Poesie methodisch anlegen. Die Anhänger der falschen Sentimentalität mögen indessen Sentimentalisten heissen.

VIII. Schönheit überhaupt ist also durchaus etwas Höheres, als Eleganz, oder gefällige Correctheit ästhetischer Formen.

Verwechselung der Schönheit mit der Eleganz ist ein sehr gemeiner, und besonders seit der Herrschaft des französischen Geschmacks in ganz Europa sehr beliebter

Fehler. Wenn man an der Schönheit Alles übersieht, was mehr, als ästhetische Form, ist, und wenn man dann nur auf dasjenige merkt, was in der Form, die dann übrig bleibt, nicht nur correct ist, das heißt, den guten Geschmack auf keine positive Art beleidigt, sondern auch noch durch gewisse gefällige Verhältnisse positiv interessirt, so gewinnt man den Begriff der Eleganz. Die erste Bedingung aller Eleganz ist also Correctheit. Aber es giebt eine Correctheit, die nur in so fern gefällt, als sie nicht mißfällt. Sie ist als negative Bedingung der Schönheit an der Grenze der Trivialität der gewöhnliche Gegenstand der gemeinen Kritik, die mit der Entdeckung und Aufzählung der Fehler anfängt. Naturgegenstände erscheinen auf eine ähnliche Art correct, wie Kunstwerke, wenn sie den Typus ihrer Gattung richtig darstellen. Um Wohlgefallen an ästhetischer Correctheit zu finden, bedarf es also auch nur eines negativen Geschmacks. Dieser negative Geschmack entscheidet sowohl über die Correctheit des Ausdrucks, als über die Correctheit der Formen. So

kalt ist aber auch kein negativer Geschmack, daß er nicht an der correctesten Form etwas vermissen sollte, wenn sie bloß correct ist. Vereinigt sich nun formelle Correctheit mit einer gewissen Gefälligkeit, die den Sinnen schmeichelt, so hat der kalte Geschmäckler das Einzige gefunden, was er an der Schönheit zu schätzen weiß. Ihm ist dann Eleganz und Schönheit überhaupt Eins und Dasselbe. Solche Geschmäckler sind die Stylistiker, wie sie in Richters Vorschule heissen.

Aber Vernachlässigung der Eleganz ist der erste Schritt zur Geschmacklosigkeit in der Kunst, wie im wirklichen Leben. Denn so weit es auch von der negativen Bedingung des Schönen bis zum Schönen selbst seyn mag, so ist doch ohne jene Bedingung keine vollkommene Schönheit möglich. Wer in der That, nicht bloß in seiner Einbildung, nach dem Vollkommenen strebt, der strebt nothwendig auch nach dem Correcten. Alle ungefällige und trockene Correctheit aber ist unästhetisch. Nach gefälliger Correctheit der Formen strebt also

nothwendig das ästhetische Bedürfniß, wenn es nicht verwildert. Den Reiz der höchsten Eleganz hat die griechische Kunst. Der französische Geschmack verirrte sich weit, als er diese Eleganz für das Wesen der griechischen Schönheit ansah; aber ohne diesen Irrthum, zu welchem der Keim in der ganzen Tendenz des französischen Geistes liegt, wären in Frankreich die Formen der Geselligkeit schwerlich bis zu der Feinheit ausgebildet, durch die sie sich dem ganzen Europa empfehlen. Auch läßt sich nicht läugnen, daß in der französischen Eleganz schon ein Anfang der Grazie liegt, die freilich in einem hohen Grade mehr, als bloße Eleganz, ist.

IX. Schönheit wird zur Grazie, wenn sich der zarteste Reiz einer gefälligen Bedeutsamkeit des ästhetischen Ausdrucks in den Reiz der gefälligsten Form verliert.

Wer Grazie definiren will, kann nicht wohl umhin, der Theorie zu Gefallen gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will. Denn dieser zarte Reiz des Ausdrucks und

der Form in der Natur und Kunst schließt eine gewisse Unbestimmtheit in sich, die sich aller erschöpfenden Erklärung entzieht. Das Eigentlichste in der Grazie kann durchaus nur empfunden werden. Aber die Theorie muß doch versuchen, das Ihrige zu thun, um den Sinn des Begriffs zu finden, der jene Empfindung andeutet.

Um dem Wortstreite zu entgehen, der uns hier noch ein Mal mit seinen schwankenden Synonymen belästigt, sey wieder Jedem seine Kunstsprache gegönnt. Wer aber, was wir Grazie nennen, lieber Anmuth, oder Reiz, im vorzüglichen Sinne, oder Huld, oder gar Holdseligkeit, oder nach Belieben noch anders nennen will, der muthe uns nur nicht zu, in Allem, was man auch noch außerdem dem Sprachgebrauche gemäß mit diesen unstäten Wörtern bezeichnen kann, die wahre Grazie zu finden, die der Grieche Charis nannte, und die allein hier gemeint ist. Diese wahre Grazie verwechselte der Grieche durchaus nicht mit Schönheit überhaupt, und auch der neuere Italiener ruft in seinem ästhe-

tischen Enthusiasmus nicht unter gleichen Umständen: „Che bellezza!" und: „Che grazia!" Daß unter Grazie etwas Höheres, als bloße Eleganz, verstanden seyn soll, bedarf also wohl kaum der Erinnerung.

Nicht der Reiz des ästhetischen Ausdrucks allein ist griechische Charis, und sollte er auch übrigens der lieblichste und anmuthigste Reiz in seiner Art seyn. Das ist selten Grazie, was aus den Gesichtszügen eines schönen Kindes spricht. Denn diesen Zügen, so lieblich und ausdrucksvoll sie seyn mögen, fehlt gewöhnlich die feinere Bedeutsamkeit, die ein halb verborgenes, nur in der Andeutung erkennbares und eben dadurch um so interessanteres Spiel der Empfindungen, und dabei eine zarte Besonnenheit voraussetzt, in der das Kind noch zu wenig geübt ist. Noch weniger Grazie liegt gewöhnlich in den Bewegungen schöner Kinder. Aber seht jenes Christuskind auf dem Schooße seiner Mutter in einem Gemälde von Correggio! Da spricht aus den kindlichen

Blicken, Mienen und Bewegungen schon etwas Höheres. Es ist ein Götterkind. Aus dem hellen etwas ernsten Auge blickt eine nachsinnende Seele. Mit dem rechten Händchen faßt es, ganz wie ein Kind, die ruhende Hand seiner Mutter. Aber die Linke hat es, wie von ungefähr, emporgehoben, und der Zeigefinger ruht, ein wenig gebogen, an den zarten Lippen, die einst Worte des Himmels verkündigen sollen. Das Köpfchen ist in der Stellung des Nachdenkens, aber nur wenig, gesenkt. In einem ähnlichen, aber, man möchte sagen, weiblicheren Nachsinnen sanft versunken, schlägt die schöne Mutter ihre großen Augen nieder. Die spielenden Beinchen des Kindes harmoniren mit dem Ganzen. Die Composition ist überhaupt einfach, natürlich und voll Seele, und durch die reizendste Beleuchtung verliert sich der innige und zarte Ausdruck des Ganzen in eine eben so zarte Harmonie aller Partieen. Das wäre denn ein Beispiel dessen, was wahre Grazie heißt, oder heissen sollte.

Die gefällige Form, in die sich der ästhetische Ausdruck verlieren muß, wo wahre Grazie entstehen soll, ist also ja nicht immer Form der Umrisse, oder überhaupt nur Form für das Auge. Jede Harmonie von ästhetischen Verhältnissen kann mehr oder weniger Grazie in sich aufnehmen. Es giebt also eine Grazie für die Musik, wie für die Malerei. Es giebt eine poetische Grazie, die nur dem inneren Sinne empfindbar ist. Moralische Grazie wirkt anders, als sinnliche; und doch begegnen sich beide einander in ihren ästhetischen Elementen. Aber eine seelenlose Grazie giebt es nicht. Wo der Ausdruck verschwindet, da findet keine Grazie eine Heimath.

Die griechische Grazie zeichnet sich besonders durch eine eigene Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Moralischen aus. Durch das Christenthum erhielt die moralische Grazie ein Uebergewicht in der schöpferischen Phantasie der italienischen Maler, sobald sie religiöse Gegenstände berührten. In Griechenland scheint die

Grazie des geselligen Lebens, besonders der festlichen Heiterkeit, noch älter gewesen zu seyn, als die Grazie der Kunst. Wenigstens dachte man sich die drei Göttinnen, oder vielmehr Götterdienerinnen, die man unter dem Namen Charitinnen verehrte, zuerst als Göttinnen der Geselligkeit. Deßwegen konnten die Götter selbst, nach Pindars Gesange, kein Fest ohne die Grazien feiern. In der Folge stieg auch die Grazie der Kunst zu immer höherem Ansehen unter den Griechen. Die Periode der griechischen Kunst, die Winkelmann die Zeit des schönen Styls nennt, sollte eigentlich die Zeit des Styls der Grazie heissen. In diesem Style suchten die griechischen Künstler besonders die Ideen von der Venus und den Liebesgöttern auszuführen. Dadurch gewann die sinnliche Grazie in der griechischen Kunst das Uebergewicht über die moralische. Aber die moralische Grazie mußte doch selbst die sinnliche veredeln, z. B. in den unzähligen Ausführungen der Idee, die unter uns vorzüglich durch die Statue der mediceischen Venus bekannt geworden ist. Uebrigens

war es immer eine Grazie der Natur, die den Griechen vorschwebte, wenn sie selbst idealisch der Grazie der Kunst Genüge thun wollten.

Grazie überhaupt verträgt sich sehr gut mit Ernst und Würde, aber auch mit dem kühnsten Muthwillen und dem üppigsten Scherz. Die platonische Grazie mußte sich sogar didaktisch zu dem Sittlichen und Göttlichen in der Metaphysik Plato's gesellen. Aber auch Aristophanes, der Uebermüthige, heißt mit Recht ein „ungezogener Liebling der Grazien." Aus den Liedern, die sich unter dem Namen der Gedichte des Anakreon erhalten haben, kann man die scherzende Grazie der Griechen von einer andern Seite kennen lernen. Ein Muster der elegischen Grazie unter den Ueberresten der plastischen Kunst der Griechen ist die Gruppe der Niobe. Unter den romantischen Dichtern möchte wohl Petrarch den ersten Preis der Grazie der Liebe verdienen. Aber auch mancher neuere Dichter, der nicht gerade als ein Liebling der Grazien berühmt ist, überrascht uns zuwei-

len durch die höchste Grazie in einzelnen Zügen. Man denke an Shakespear's Miranda.

Verwechselung der Grazie mit der Schönheit überhaupt hat unter andern Mißverständnissen auch eine unrichtige Schätzung der Kunstwerke veranlaßt, denen vorzüglich die Grazie fehlt. Dahin gehören selbst die besseren, übrigens vortrefflichen Gemälde aus der niederländischen Schule. Auch dem herrlichen Michel Angelo war die Grazie wenigstens Nebensache. Aber so unrichtig man Kunstwerke schätzt, wenn man die Grazie zum einzigen Merkmale der ästhetischen Vollkommenheit erhebt, so wenig kann der Geschmack, der die Grazie verkennt, der gute heissen.

X. Alle vollkommene Schönheit neigt sich bald mehr zu dem bloß Natürlichen, bald mehr zu dem Idealen in der Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses, und heißt dann in theoretischen Gegensätzen bald natürliche, bald ideale Schönheit.

Wer nicht von metaphysischen Schulbegriffen ausgeht, um die Natur selbst aus der Phantasie zu deduciren, dem kann es gar nicht einfallen, im Sinne der neuesten deutschen Idealisten das Schöne überhaupt mit dem Idealen zu verwechseln. Aber nur da, wo aus dem innigsten Bewußtseyn das Ideale, oder, wie wir es oben nannten, das Göttliche im Menschen ästhetisch hervortritt, und die natürlichen Gefühle über die bloße Natürlichkeit erhebt, kann die höchste Schönheit entstehen; denn nur das Ideale ist überhaupt das Höchste in der menschlichen Schätzung. Auf ihm ruht der unterscheidende Charakter der Menschheit.

Die höchste Schönheit scheint also nur durch Künstlertalent in die Natur übertragen zu werden. Aber Natur und Phantasie müssen einander selbst da begegnen, wo der Künstlergeist nach Gesetzen des Schönen idealisirt. Wir würden uns also zu eben so frostigen, als falschen Begriffen verirren, wenn wir die natürliche Schönheit der idealen apodiktisch entgegen stellen,

und die ideale Schönheit nur in Kunstwerken suchen wollten. Ehe wir eine Schönheit die natürliche, und eine andere die ideale nennen, oder gar eine von beiden aus der andern zu deduciren versuchen, gewöhne sich der aufmerkende Geist, in der Empfindung des Schönen selbst auf die Vereinigung des Natürlichen mit dem Idealen zu achten.

Seht ein schönes menschliches Angesicht, wenn es, von Seele durchdrungen, in lebendigen Zügen und leuchtenden Blicken Gefühl und Gedanken ausspricht. Ist da nichts Ideales? Oder sollen wir die Natur selbst belügen, um etwa aus einem Kunstgefühle, das sich durch Züge und Blicke ausspräche, alles Ideale eines schönen Angesichts zu deduciren? Ist denn jedes begeisternde Gefühl ein Kunstgefühl? Allerdings fällt dieses Ideale nur zum Theil der Natur anheim; denn auch ohne Künstlerphantasie und Kunstgefühl ist es doch immer die denkende und fühlende Seele, die ihre unsichtbare Thätigkeit den sichtbaren Blicken und Gesichtszügen mittheilt.

Aber auch im bloßen Umrisse eines schönen Gesichts, also in den Theilen desselben, an denen die Seele nichts zu ändern vermag, kann so viel Ideales liegen, daß durchaus niemand im Stande ist, eine schneidende Absonderung des griechischen Götterideals von wirklichen Menschengesichtern sich auch nur zu denken, vielweniger sie durch Phantasie hervorzubringen. Wo bliebe auch, wenn Jemand so etwas vermöchte, im griechischen Götterideale selbst das Natürliche, ohne dessen Beiseyn es in das Phantastische überginge? Und um den Irrthum völlig zu zerstören, daß das Ideale nur der Kunst und nicht der Natur angehöre, frage man sich doch nur auf sein ästhetisches Gewissen, ob denn der Eindruck, den eine schöne Schweizerlandschaft in der wirklichen Natur auf uns macht, das Höchste im Bewußtseyn nicht so kräftig aufregt, wie eine raphaelische Madonna. Wenn dem nicht so wäre, gäbe es ja auch nichts Erhabenes in der Natur. Denn das Erhabene ist ursprünglich nur eine Modification des Idealen. An sich existirt freilich nichts Ideales in der

Natur, so wenig als etwas Schönes an sich.

Das Ideale der Kunst ist also von dem Idealen überhaupt wohl zu unterscheiden. Jenes hebt an, wo die Natur aufhört, wenn die Künstlerphantasie, ohne den Typus der Natur in seinen wesentlichen Zügen zu verletzen, diesen Typus zu einer idealen Höhe steigert, wo der Gegenstand der ästhetischen Reflexion als überirdisch erscheint. Eine idealisirende Phantasie leistet also mehr, als eine bloß verschönernde. Wie es aber zugeht, daß dem Menschen ein Gegenstand als überirdisch erscheinen kann, ist nicht räthselhafter, als, wie es zugeht, daß der Mensch überhaupt das Göttliche, das in ihm ist, durch natürliche Zeichen ausdrückt. Alle Natur verliert sich vor der menschlichen Betrachtung in ein absolutes Wunder. Das Ideale ist darum nicht unbedingt einerlei mit dem Wunderbaren. Wunderbar ist Alles, was nach Naturgesetzen unmöglich ist. Aber so natürlich die Spiele sind, durch welche die Phantasie, ohne auf das wahrhaft

Ideale zu achten, die Bande der Natur willkürlich zerreißt, wenn sie phantastische Wunder erfindet, so natürlich, das heißt, der menschlichen Geistesthätigkeit in ihrer unmittelbaren Beziehung auf die Natur gemäß ist die wahrhaft ideale Verherrlichung des Typus der Natur nach einem Maßstabe, der uns zwar nur in einem Gefühle, aber in dem Gefühle gegeben ist, durch das sich die Menschheit ursprünglich über die Thierheit erhebt. Diesem Gefühle gemäß trägt die idealisirende Phantasie in den Typus der Natur eine neue Schöpfung hinein. Sie stößt aus dem Natürlichen aus, was in die höhere Harmonie dieser neuen Schöpfung nicht paßt. Aber den Typus der Natur läßt sie unentstellt. So erfand die Künstlerphantasie der Griechen ästhetische Göttergestalten, indem sie aus dem Typus der menschlichen Gestalt das Thierische so weit verdrängte, als es möglich war, ohne das Menschliche zu zerstören. Fast alle übrige Nationen der Erde idealisirten widersinnig. Das Wunderbare war auch ihnen Bedürfniß; aber sie ersannen phantastische, der Natur trotzende, und wenn auch

interessante, doch geschmacklose Wunder und Wundergestalten, oder sie spielten nur mit dem Wunderbaren im Geiste der morgenländischen Mährchen.

Die ästhetische Idealität darf aus der moralischen eben so wenig abgeleitet werden, als das ästhetische Gefühl überhaupt aus dem moralischen Gefühle. Aber so wie sich das Moralische in mannichfaltigen Verhältnissen zu dem Aesthetischen gesellen kann, so vereinigte sich die moralische Idealität mit der ästhetischen schon in mehreren der schönsten Erzeugnisse des menschlichen Geistes. Was die idealen Werke der christlichen Kunst von den antiken vorzüglich unterscheidet, ist das ästhetische Emporstreben der Phantasie nach moralischer Reinheit. So entstanden die Christusbilder, die Engel und die Madonnen. Aber auch die leichtsinnigere Phantasie der Griechen legte gern in die Götterbilder, wenigstens so weit sie dem Auge dargestellt wurden, jene freie Besonnenheit, durch die sich die moralische Kraft des Menschen ankün-

digt. Die moralische Idealität selbst trug der Grieche lieber in das Leben über.

Da der wahren Idealität der Kunst immer die edelste Natürlichkeit zum Grunde liegt, und da diese sich in jene verliert, so können die entgegengesetzten Begriffe des Natürlichen und des Idealen im ästhetischen Sinne nur Extreme bedeuten, zwischen denen eine unendliche Menge und Mannichfaltigkeit des Schönen liegt, das sich bald dem einen, bald dem andern dieser Extreme nähert. Eben deswegen kann das Schöne auch ungefähr in gleicher Entfernung zwischen dem Natürlichen und dem Idealen liegen, etwa wie die letzten Acte von Göthe's Egmont zwischen dem Götz von Berlichingen und der Iphigenie desselben Dichters. Unter dem Natürlichen ist dann aber durchaus nie das Unästhetische der gemeinen Natur zu verstehen. Es ist das Schöne, nur ohne unmittelbare Tendenz nach dem Göttlichen und Ueberirdischen in der ästhetischen Anschauung. Das reine Extrem des Idealen aber ist ein bloßer Begriff. Ein substantives

Ideal oder Urbild des Schönen, entweder überhaupt, oder in einer besonderen Beziehung, ist ein ästhetisches Phantom des Vollkommenen in einer Ahndung, der weder ein Kunstwerk, noch ein Naturgegenstand ganz entspricht. Ohne eine solche Ahndung möchte wohl noch nie etwas Großes in der Kunst gelungen seyn. Aber was die Kunst wirklich hervorgebracht hat, und wäre es das Höchste in seiner Art, darf nie für ein substantives Ideal angesehen werden.

XI. Unter den unzähligen Modificationen der Schönheit überhaupt, die man durch systematische Analyse zu erschöpfen umsonst versucht, kommen vorzüglich in Betracht: die reine Schönheit der Formen, die erhabene Schönheit, und die komische Schönheit.

Dem Aesthetiker kann die Bemerkung nicht lange entgehen, daß die Schönheit überhaupt sich gegen alle systematische Zergliederung sträubt. Das freie Reflexionsgefühl, auf welches doch am Ende alle theo-

retische Begriffe zurückgeführt werden müssen, durch die man das Schöne analysiren kann, folgt keinem System. Ob uns etwas als mehr, oder weniger schön erscheint, und ob es uns auf diese, oder jene besondere Art als schön erscheint, hängt gewiß von unveränderlichen Gesetzen, aber von solchen Gesetzen ab, durch die sich die menschliche Geistesthätigkeit in das Geheimniß des Organismus verliert. Daher ist z. B. das Schöne für das Auge so verschieden von dem Schönen für das Ohr. Diese Verschiedenheit läßt sich allerdings bis zu einer gewissen Grenze hin noch immer systematisch verfolgen, wenn man die physiologische Analyse der Sinne nach transcendentalen Principien in der Aesthetik herüberzieht. Aber zur theoretischen Bildung des Geschmacks selbst wird durch physiologische Analyse der Sinne so wenig gewonnen, als durch transcendentale Principien. Wir enthalten uns also auch hier dieser, dem ästhetischen Bedürfnisse sehr gleichgültigen Speculationen. In den unergründlichen Tiefen des menschlichen Daseyns verbirgt sich indessen doch nicht ganz der Keim

derjenigen Verschiedenheiten des Schönen überhaupt, bei denen die ästhetische Reflexion vorzüglich verweilt. Aus der physischen und moralischen Natur des Menschen läßt sich wenigstens zum Theil erklären, warum die reine Schönheit der Form ein so weites Feld hat. Aus den Gründen aller Unterschiede des Natürlichen und Idealen im menschlichen Daseyn läßt sich der viel umfassende Charakter des Erhabenen ableiten, das die neueren Aesthetiker gewöhnlich dem Schönen gegenüber stellen. Endlich hat auch das Eigenthümliche und besonders Merkwürdige der komischen Schönheit seinen nicht zu verkennenden Grund in der Vereinigung des Physischen mit dem Intellectuellen. Und fast Alles, was sich über das Schöne im Allgemeinen sagen läßt, erhält erst durch die besondere Analyse der reinen Schönheit der Formen, der erhabenen Schönheit, und der komischen Schönheit seine ganze Bedeutung.

Zweites Kapitel.

Von der reinen Schönheit der Formen.

I. Die reine Schönheit einer Form beruht immer auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit.

Eine eben so beschränkte als einseitige Ansicht des Schönen veranlaßte in der Baumgartenschen Schule die Lehre, daß Schönheit überhaupt eine gewisse Einheit im Mannigfaltigen sey. An Beispielen zur scheinbaren Bestätigung dieses Satzes konnte es nicht fehlen. Man durfte ja nur solche Beispiele wählen, bei denen vorzüglich, oder gar allein, die Schönheit der bloßen Form in Betracht kommt. In Ver-

legenheit aber gerieth man freilich immer, wenn man Rechenschaft von dem gewissen Etwas geben sollte, ohne dessen Beitritt auch die unverkennbarste Einheit im Mannigfaltigen nicht Schönheit ist.

Vom Begriffe des Aesthetischen, das allen Schönheitsbegriffen zum Grunde liegt, müssen wir wieder ausgehen. Aesthetisch muß die Mannigfaltigkeit seyn, die hier gemeint ist. Sie muß ein freies Spiel, oder eine harmonische Entwickelung, oder ein ideales Emporstreben menschlicher Kräfte in einem unbestimmten Bewußtseyn erwecken, und dadurch unmittelbar interessant seyn. Aesthetisch muß auch die Einheit seyn, auf die sich diese Mannigfaltigkeit bezieht. Und selbst dann ruht das ästhetische Interesse doch nur auf der schönen Form, wenn die Schönheit, die wir empfinden, nichts weiter als Einheit im Mannigfaltigen ist.

Nach der Einheit im Mannigfaltigen zielt alles Denken. Wo also das ästhetische Bedürfniß in einer gewissen Hinsicht

durch Einheit im Mannigfaltigen befriedigt wird, da zeigt es sich von seiner intellectuellen Seite. Das Gesetz der Einheit im Mannigfaltigen ist aber deswegen ein Grundgesetz des guten Geschmacks, weil es ein Grundgesetz aller Vernünftigkeit ist. Nur muß die Vernunft, wenn dieses Gesetz eine ästhetische, nicht logische Anwendung finden soll, die Anschauung nicht auflösen in eine systematische Einheit von Begriffen. Die Einheit muß, wie die Mannigfaltigkeit, empfunden werden; und diese Empfindung steht wieder unter den Gesetzen des menschlichen Organismus. So kommt es, daß die Empfindung des Schönen der äußeren Formen ein bloß sinnliches Wohlgefallen zu seyn scheint, da es doch immer intellectuellsinnlich und durchaus überthierisch ist.

II. Die Schönheit der optischen Formen beruht auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit der Farben, des Lichts, der Umrisse und der Proportionen.

Kein menschlicher Sinn ist eines solchen Reizes der Mannigfaltigkeit in bestimmten und unbestimmten Verhältnissen fähig, als der Sinn des Gesichts. Die Schönheit der optischen Formen heißt deswegen auch in der Sprache des gemeinen Lebens vorzugsweise Schönheit. Sie ist die Grundlage des Pittoresken oder Malerischen, aber nicht zu verwechseln mit diesem selbst, das in seiner ganzen Bedeutung weit mehr ist. Man erinnere sich indessen immer, daß wir unter Form jeden reinen Inbegriff von Verhältnissen, also auch unter optischer Form nicht bloß Umrisse verstehen.

Die Schönheit der Farben verliert sich vor dem prüfenden Verstande tief in das Dunkel des menschlichen Organismus. Denn wer kann sagen, warum gewisse Farben auch ohne alle malerische Mischung dem menschlichen Auge schmeicheln? Diese Annehmlichkeit darf zwar um so weniger Schönheit heissen, je abhängiger sie von zufälligen Verschiedenheiten der Individuen ist. Aber wo sich die Natur durch

den Organismus des Auges in richtigen Verhältnissen nach dem Typus der organischen Vollkommenheiten auf unser ganzes Daseyn bezieht, da muß ohne Zweifel auch eine Uebereinstimmung in der ästhetischen Schätzung der Farben erfolgen. Nur disputiren läßt sich darüber nicht. Eben so unbezweifelbar ist im Allgemeinen die sonderbare Bedeutsamkeit der Farben. Selbst Kant, der doch wohl kein Freund von sentimentalen Spielen war, will die sieben Farben des Regenbogens so verstanden haben, daß Roth die Erhabenheit, Orange die Kühnheit, Gelb die Freimüthigkeit, Grün die Freundlichkeit, Hellblau die Bescheidenheit, Dunkelblau die Standhaftigkeit, und Violett die Zärtlichkeit zu bedeuten scheine. Wenn denn nun auch nicht zwei Farbendeuter sich über den geheimen Sinn einer einzigen Farbe vereinigen sollten, so ist doch die Erregung gewisser Determinationen des moralischen Gefühls durch gewisse Farben nicht problematischer, als die Erregung derselben oder ähnlicher Determinationen durch gewisse Töne. Aber keine Theorie findet hier ein Gesetz. Die

Entstehung der Farben selbst zwischen den Extremen von Weiß und Schwarz ist noch viel zu wenig aufgeklärt. Die wahre Farbenschönheit entsteht indessen durch Colorit oder harmonische Beziehung der Farben auf einander, besonders da, wo eine Farbe in die andere verschmilzt. Darum verstößt der gute Geschmack alles Grelle und Bunte. In einem tizianischen Colorit verliert sich die Mannigfaltigkeit der Farben durch die weichsten Nüancen harmonisch in eine Einheit, die aber nie so bestimmt erscheint, daß sie sich mit optischer Genauigkeit nachweisen ließe. Die ästhetische Reflexion geht beim Anblick eines solchen Colorits ganz in das Auge über.

Auf eine ähnliche Art wirkt ein schönes Helldunkel durch die harmonische Vertheilung der Lichter unter stärkeren und schwächeren Schatten. Da sucht und findet das Auge eine Einheit der Beleuchtung. Aber es wird durch die Mannigfaltigkeit der Lichter und Schatten eben so beschäftigt, als durch die harmonische Beziehung derselben auf eine, nicht einmal immer

leicht wahrzunehmende Einheit. Und wie eine solche Beleuchtung sogar ideal werden, und dadurch den idealen Ausdruck so verstärken kann, daß sie ihn beinahe hervorzubringen scheint, beweisen Corregio's Gemälde. Giebt es nicht auch in der Natur eine fast wunderbar schöne Beleuchtung, z. B. des Abendhimmels?

In der Schönheit bloßer Umrisse versteckt sich zuweilen die Beziehung des Mannigfaltigen auf ein Princip der Einheit, wenn der schöne Umriß nur eine einfache Linie zu seyn scheint. Aber warum ist denn keine gerade Linie schön? Warum sind zwei gerade Linien nicht schön, sie mögen über, oder neben einander hinlaufen, oder sich schneiden, oder gemeinschaftlich abbrechen und einen Winkel bilden? In der geraden Linie liegt keine unmittelbare Beziehung auf eine Figur. Aber in jeder krummen Linie liegt die Tendenz zu einer Figur, einem geometrischen Ganzen. Unwillkürlich sucht das Auge eine Figur, wo es eine krumme Linie erblickt. Geradlinigte Figuren deuten sämmtlich auf

krummlinigte, von denen sie nur Segmente sind. So entsteht die Schönheit der Umrisse von den einfachen Schlangen- und Wellenlinien an, bis zu der unendlichen Mannigfaltigkeit derselben in Biegungen, die oft um so schöner sind, je mehr Mühe der Mathematiker haben würde, sie zu berechnen. Aber eine bestimmte Schlangen- und Wellenlinie, die, wie Hogarth will, als Normallinie allen schönen Umrissen zum Grunde liegen soll, giebt es nicht. Eher möchten sich ästhetische Grenzen der Biegung, von der Auflösung der krummen Linie in eine gerade, bis zu dem kurzen Umwenden nachweisen lassen, das wie ein Abbrechen wirkt. Aber zu einer Deduction der ästhetischen Gesetze, nach denen das cultivirte Auge bei gewissen Umrissen und Figuren mit vorzüglichem Wohlgefallen verweilt, kann die Mathematik nur die Anfangsbuchstaben liefern. Zum Theil läßt sich wohl einsehen, warum unter den geometrisch regelmäßigen Figuren im Allgemeinen die Ellipse und das Oval schöner sind, als der Zirkel; denn in der Ellipse und dem Oval deutet der Umriß des Gan-

zen auf zwei Mittelpunkte, und das Auge, das Einheit sucht, findet sie ästhetisch da, wo sie den Geometer nicht sonderlich interessirt, nämlich in der unbestimmten Tendenz der vereinigten Zirkelbogen gegen einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt, der nicht vorhanden ist. Nach denselben Gesetzen läßt sich der unästhetische Charakter der sphärischen Winkel, z. B. an den gothischen Gewölben, wenigstens zum Theil begreifen. Aber alle diese Untersuchungen sind doch nur ein Umhertappen der Theorie. Die schönsten Umrisse sind nicht die geometrisch regelmäßigen; denn diesen fehlt es an Mannigfaltigkeit der Beziehungen. Welche Umrisse aber die schönsten sind, darüber entscheidet zuletzt einzig und allein das cultivirte Auge nach Gesetzen, durch die das Reflexionsgefühl in den Organismus der Sehnerven übergeht. So hat der griechische Geschmack sich factisch wieder geltend gemacht, sobald die Cultur überhaupt sich wieder der griechischen näherte. Sehr verständig verbannt dieser Geschmack die Schönheitslinien aus dem Theile des eleganten Hausgeräths, dessen häuslicher

Zweck sich nicht füglich mit den Umrissen verträgt. Stühle und Tische, die nur ihre gewöhnliche Bestimmung auf eine elegante Art erfüllen sollen, stehen auf geraden Füßen um so geschmackvoller, je fester sie zu stehen scheinen, ohne schwerfällig und unbehülflich zu seyn. Aber eine Vase, die auch ein bloßes Ornament, ja sogar an sich ein Werk der schönen Kunst seyn kann, steht unter höheren Gesetzen des Schönen.

Am bestimmtesten tritt das ästhetische Verhältniß der Mannigfaltigkeit zur Einheit in den Proportionen hervor. Proportion, in diesem Sinne, setzt eine erkennbare Verschiedenheit zwischen den Theilen und dem Ganzen voraus. In den Umrissen verliert sich diese Verschiedenheit. Da ist denn auch kein arithmetisches Verhältniß der Theile zum Ganzen bestimmbar. Aber wo ästhetische Proportion entstehen soll, da verlangt das Auge, oder eigentlich das Reflexionsgefühl durch das Auge, Symmetrie, ungefähr nach demselben Typus, den die organisirende Na-

tur befolgt. So wie die organisirende Natur in den animalischen sowohl, als den vegetabilischen Bildungen es immer auf einen Stamm anlegt, aus dem sich Zweige, Arme, Flügel, Füße, mit beständiger Tendenz zur geometrischen und arithmetischen Gleichheit in entgegengesetzten Richtungen verbreiten, so dringt der Geschmack, der Proportionen wägt, überall auf die Erscheinung eines ähnlichen Typus; und wo der Stamm zu verschwinden scheint, z. B. in den meisten architektonischen Proportionen, da verbreitet er sich nur durch die ganze Masse, so daß z. B. Thüren und Fenster, als Theile eines Gebäudes, sich zu dem Mauerwerk, das sie umgiebt, eben so verhalten, wie Zweige, Arme, Flügel und Füße zu dem Stamm eines organischen Körpers. Von der Baukunst entlehnten die Bekenner der Lehre, daß Schönheit überhaupt nur Einheit im Mannigfaltigen sey, am liebsten ihre Beispiele. Aber die organischen Proportionen, nicht die architektonischen, sind es, die hier zuerst in Betracht kommen. Nicht, als ob die Baukunst den Or-

ganismus absichtlich nachahmte, oder nachahmen sollte; der Typus der Organisation ist uns hier nur deßwegen merkwürdiger, weil durch ihn deutlicher erscheint, wie die höchste Schönheit der Proportionen da entsteht, wo die Theile sich aus dem Ganzen zu entwickeln scheinen; denn nur da ist die Einheit im Mannigfaltigen der Proportionen vollkommen. Wo die Theile in das Ganze hineingetragen sind, da muß der Reichthum der Proportionen uns für die Vollkommenheit des Typus entschädigen.

Aber welche Proportionen ursprünglich schön sind, und wo die ästhetische Disproportion anfängt, darüber sagt der Typus der organischen Bildungen nicht mehr aus, als die Mathematik. Die Fledermaus und die Spinne sind in ihrer Art so gut proportionirt, wie der schönste Jüngling. Woher denn nun das Widerliche in den Proportionen des Körpers jener Thiere? Warum haben die Architekten umsonst ihre Phantasie erschöpft an den Proportionen, auf denen die Schönheit einer Säule nach

den bekannten Ordnungen beruht, etwas zu ändern, ohne der Schönheit zu schaden? Das cultivirte Auge hält seinen ästhetischen Maßstab fest. Nach welchen Gesetzen es aber ästhetisch mißt, werden wir dann erst erfahren, wenn der Verstand die organisirende Natur bis in das Innerste ihrer optischen Werkstätte verfolgt und physiologisch erklärt haben wird, wie menschliches Reflexionsgefühl der Functionen der Sehenerven in Beziehung auf das ganze der menschlichen Natur zu einem bestimmten Wohlgefallen determinirt werden kann.

Das ästhetische Gesetz der Proportionen erinnert wieder an den Unterschied der regelmäßigen und unregelmäßigen Schönheit. Denn nicht alle schöne Proportionen sind regelmäßig. Ein schöner Baum interessirt das Auge, das ihn ästhetisch ausmißt, nur durch die unbestimmte Tendenz seiner Proportionen zu einer gewissen Regelmäßigkeit. Der Typus einer schönen Eiche weicht merklich ab vom Typus einer schönen Linde. Hier verhält sich eine un-

regelmäßige Schönheit zur andern, wie sich die regelmäßige Schönheit der Proportionen in den verschiedenen Säulenordnungen zu einander verhält. Daß übrigens die Natur auch in ihren vegetabilischen Bildungen nach vollkommener Regelmäßigkeit der Proportionen zielt, beweiset die Structur der Blumen, mit deren Entstehung die Pflanze das Ziel ihrer Entwickelung erreicht.

III. Die Schönheit der plastischen Formen beruht auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit der plastischen Flächen durch den sogenannten Contour.

Ueber die plastische Schönheit überhaupt soll eigentlich die tastende Hand, das heißt das Reflexionsgefühl durch die tastende Hand, entscheiden. Aber das Auge ist so gewöhnt, den Repräsentanten der Hand zu machen, und die ungelehrige Hand wechselt so gern das Wollüstige mit dem Schönen, daß die plastische Schönheit fast nur durch das Medium der opti-

schen geschätzt werden kann. Alle Schönheit plastischer Formen ist reine Flächenschönheit. Die gerade Fläche aber hat für die tastende Hand keinen andern Reiz, als die Glätte. Dieser physische Reiz ist Grundlage der plastischen Schönheit der Formen; aber diese Schönheit selbst entsteht erst mit dem Contour oder dem ästhetischen Zusammenfallen mannigfaltig gebogener Flächen. Die Natur selbst bringt die höchste Schönheit des Contours durch die Entwickelung schöner menschlicher, besonders weiblicher Körper in der vollen Blüthe der Jugend hervor. Die Bildhauerkunst kann daher auch in dieser Hinsicht nichts Vollkommneres nachahmen, als schöne jugendliche Menschengestalten. Aber die Gesetze, denen dann die Kunst als Nachahmerin der Natur folgt, lassen sich noch weniger theoretisch ausforschen, als die Gesetze der optischen Schönheit der Formen. Das Weiche, das Ueppige des Contours allein macht hier das Wesen der schönen Form bei weitem nicht aus. Auch durch die tastende Hand sucht das ästhetische Reflexionsgefühl Einheit im Mannig-

faltigen. Nur wo diese nicht fehlt, kann durch den plastischen Ausdruck in schönen Formen die Bildhauerkunst fast Wunder thun.

IV. Die Schönheit der akustischen Formen oder der musikalischen Harmonie beruht auf der ästhetischen Einheit einer Mannigfaltigkeit von Tönen.

Was die Schönheit optischer Formen für die Malerei, das ist die Schönheit akustischer Formen für die Musik. Sie ist die Grundlage der musikalischen Schönheit, also noch lange nicht diese selbst. Aber die ausdrucksvolle Andeutung, die schon in den reinen Verhältnissen der Töne zu einander, abgesehen von allen musikalischen Gedanken, liegt, erschwert die theoretische Absonderung der Form von dem Ausdruck in der Schätzung musikalischer Kunstwerke. Gleichwohl pflegt man in keiner Kunst den Unterschied zwischen Form und Ausdruck so rein aufzufassen, als in der

Musik; denn Alles, was der Musiker Harmonie, im Gegensatze mit Melodie, nennt, ist nichts anders, als die schöne Form einer Verbindung von Tönen.

Von der Schönheit akustischer Formen läßt sich im Allgemeinen nicht einmal so viel sagen, als von der Schönheit optischer Formen. Die Consonanzen der Töne lassen sich mit mathematischer Genauigkeit bestimmen; nur die Ursache des Wohlgefallens, auf dem der musikalische, nicht mathematische, Unterschied zwischen Consonanzen und Dissonanzen beruht, ergiebt sich aus keiner Rechnung. Selbst wenn es wahr ist, daß in jedem reinen Tone der ganze Accord mitklingt, sieht man darum nicht deutlicher das ästhetische Verhältniß der Terze zur Sexte und zur Quinte ein. Die wahre Cultur des musikalischen Gefühls verdankte auch von jeher der Mathematik sehr wenig. Aber was Reflexion, nicht blindes Gefühl, in der Schätzung ästhetischer Formen ist, läßt sich besonders im freien Aufmerken auf mu-

sikalische Harmonie wahrnehmen. Darum verlor sich auch der große Geist des Pythagoras in schwärmerischen Vorstellungen von einer metaphysisch-musikalischen Harmonie des Weltgebäudes, die das Ohr des Geistes vernehmen sollte. Damals drängte sich die Transcendentalphilosophie noch wie eine Blume aus der Knospe hervor; und mit Pythagoras zu irren, war nicht unrühmlich zu jener Zeit.

V. Selbst die innere Schönheit der Gedanken und Charaktere steht unter den Gesetzen der ästhetischen Form.

Was man Schönheit eines Gedankens nennt, oder nennen sollte, wird durch keinen Inbegriff von reinen Verhältnissen erschöpft. Noch weniger läßt sich die Schönheit eines Charakters mit diesem Maßstabe ausmessen. Aber kein Gedanke kann für sich, daß heißt, außer aller bestimmten Verbindung mit andern Gedanken, schön seyn, ohne eine unbestimmte Menge von Empfindungen zu erregen, die sich durch

ihn harmonisch auf einander beziehen. Und was einen schönen Charakter, in der modernen Bedeutung des Worts, von einem großen unterscheidet, ist die stille Harmonie der Kräfte, die sich ästhetisch in einer moralischen Einheit verlieren. Ein schöner Gedanke ist übrigens nicht immer wahr, aber immer interessant. Er darf nicht aus einem schulgerechten Schlusse hervorgehen, weil die syllogistische Form die ästhetische Reflexion niederschlägt. Er muß unmittelbar aus dem Schooße des Geistes entsprungen zu seyn scheinen. Gewöhnlich kleidet er sich in ein gefälliges Bild, wie bei Herder; oder er erscheint als Antithese, wie bei Schiller. Deßwegen nimmt der falsche Geschmack so leicht die Bilder- und Antithesen-Sprache überhaupt für eine schöne Sprache. Zuweilen spricht aus den schönen Gedanken auch ein schöner Charakter. Oefter theilt sich die Charakterschönheit fast wunderbar den schönen Gesichtszügen mit. Dann erscheint ein Gesicht auch ohne schöne Umrisse und Proportionen durch Blick und Miene ästhetisch verklärt und von höherer Schönheit durchdrungen. Was im Inne-

ren des Charakters schöne Form war, wirkt dann durch die Form der Gesichtszüge als ästhetischer Ausdruck. Aber nur der Pedantismus und die Geschmacklosigkeit werden in solchen Fällen die Grenze zwischen der Form und dem Ausdruck ängstlich aufsuchen mögen. Mit desto reinerem Wohlgefallen ruht die Reflexion eines edeln Geistes auf dem Zusammenfallen schöner Charakterzüge mit schönen Umrissen und Proportionen eines menschlichen Antlitzes. Die griechischen Künstler drückten deßwegen ihren Göttergestalten, die doch nicht nach einem moralischen Maßstabe entworfen waren, das Siegel der ästhetischen Vollkommenheit durch den Ausdruck der heiteren Ruhe auf, der nichts so bestimmt entgegensteht, als die widrige Miene des bösen Gewissens.

Drittes Kapitel.

Vom Erhabenen.

I. Wenn sich durch Idealität in der ästhetischen Reflexion ein großer Gegenstand bis zum Unendlichen erweitert, heißt er erhaben.

In der Analyse des Idealen wurde schon vorläufig behauptet, daß das Erhabene ursprünglich eine Modification des Idealen sey. Was gegen diese Behauptung beim ersten Anblick streitet, wurde zum Theil schon durch die Berichtigung des Begriffs des Idealen selbst widerlegt. Denn wenn man das Ideale nur in der Kunst finden will, kann man es freilich in der ästhetischen Schätzung großer Naturge-

genstände nicht anerkennen, und das Erhabene in der Natur nicht anerkennen, hieße, allem ästhetischen Gefühle widersprechen. Aber es bedarf auch nur einiger Aufklärung des ästhetischen Gefühls, um sich der Meinung zu entschlagen, als sey irgend etwas in der Natur erhaben an sich, und als könne deßwegen das Erhabene keine Modification des Idealen seyn. Die Aesthetik weiß überhaupt von keiner Ansichheit. Alle ästhetische Schätzung, ihr Gegenstand liege physisch außer uns, oder geistig in uns, beruht auf dem Reflexionsgefühle, in welchem das ästhetische Bedürfniß durch einen Eindruck, oder durch eine bloße Vorstellung, Befriedigung findet. Aesthetische Größe ist so wenig, wie Schönheit überhaupt, eine sogenannte Eigenschaft der Dinge außerhalb des reflectirenden Geistes. Daß aber der ästhetische Eindruck, den ein Gegenstand auf uns macht, in der Natur des Gegenstandes gegründet seyn muß, und daß wir in diesem Sinne die Dinge außer uns in Beziehung auf uns mit demselben Rechte erhaben, als schön überhaupt nennen, ist eine von den ästheti-

schen Wahrheiten, die sich von selbst verstehen, wenn man nur den Begriff des Schönen gefaßt hat.

Wenn das Erhabene eine Modification des Idealen in der ästhetischen Reflexion ist, so unterscheidet es sich allerdings wesentlich von allen den Modificationen des Schönen, in denen das Ideale verschwindet. Aber diese Modificationen sind denn doch nicht das Schöne überhaupt. Das Erhabene dem Schönen überhaupt entgegen zu stellen, weil es etwas ganz anderes ist, als das Schöne in seinen nicht-idealen Verhältnissen, fing man auch nicht eher an, als bis man den allgemeinen Begriff des Schönen so willkürlich verengt hatte, daß er nichts weiter in seine Sphäre aufnehmen konnte, als das Nicht-Ideale in den weichen, lieblichen und gefälligen Verhältnissen, die freilich mit der erhabenen Schönheit nicht immer harmoniren. Dazu gaben besonders die physischen und moralischen Deductionen der Schönheit Veranlassung. Ohne durch den täuschenden Schein solcher Deductionen irre geführt

zu seyn, würde ein Mann von so richtigem und edlem Gefühle, wie der vortreffliche Burke, nie auf den Einfall gerathen seyn, das Erhabene von dem Schönen nach denselben Gesetzen, wie das Schauderhafte von dem Lieblichen, zu unterscheiden. Es hat ihn auch Sophismen genug gekostet, das platte Schauderhafte von seinem Begriffe des Erhabenen zu trennen.

Daß man endlich die erhabene Schönheit oder das Erhabene, wie man kürzer spricht, von den übrigen Modificationen des Idealen deutlich unterscheide, bedarf es nur einer theoretischen Reflexion auf den Begriff der Größe; denn der Eindruck oder die Vorstellung von einer Größe ist es, was das Gefühl des Erhabenen objectiv erzeugt. Die Idealität in der ästhetischen Reflexion hebt aber überall an, wo diese Reflexion auf etwas ruht, das mehr als Natur zu seyn scheint. Die mediceische Venus ist ein Muster der idealen Grazie; aber erhaben ist sie durchaus nicht. Manche ästhetische Idealgestalten sind mit dem Erhabenen kaum vereinbar, z. B. die Liebesgötter im grie-

chischen Styl. Etwas Großes muß es seyn, was im idealen Lichte erscheint, wenn es erhaben heißen soll. So erscheint unfehlbar das Ideale selbst, wenn es in seiner ganzen Kraft unmittelbar aus den Tiefen des Bewußtseyns hervordringt. Denn da ist es das Unendliche selbst, das alle Natur in der Idee überwältigt; das Ewige, das Heilige, das Göttliche, das absolut Ueberirdische in allen seinen Beziehungen auf die endliche Welt. Man darf diese Ideen mit kräftigem Bewußtseyn nur denken, und man hat das Gefühl des Erhabenen in seiner ursprünglichen Reinheit. In der Idee des Unendlichen versinkt alle andere Größe. Wenn nun etwas Großes in der Natur oder Kunst, oder auch nur in der Vorstellung, nicht nach mathematischer, sondern nach ästhetischer Schätzung imposant auf uns wirkt, das heißt, durch seine Größe den endlichen Geist in ein Erstaunen setzt, in dem er sich selbst zu verlieren anfängt, dann regt dieser Gegenstand, oder diese Vorstellung das Gefühl des Unendlichen auf. Mit einem Maßstabe, für welchen die ganze Welt zu klein

ist, messen wir dann, auch ohne es zu wissen, die erkennbare Größe nach. Wir fühlen uns selbst groß, weil wir das Unendliche denken können, und fühlen uns doch auch klein, weil uns dieser Gedanke niederwirft und alle unsre Fassungskraft erschöpft. Klein fühlen wir uns gegen den Gegenstand selbst, der uns durch seine Größe imponirt. Aber wir messen uns doch zugleich als denkende Geister mit der ganzen Natur. So entsteht das Gefühl des Erhabenen als ein freies ästhetisches Reflexionsgefühl, das so mancherlei Formen annimmt, als es imposante Größe in der physischen und moralischen Welt giebt. Aber was imponirt nicht einmal dem Schwachen und dem Thoren? Vieles, was interessant ist, als ob es erhaben wäre, ist darum noch nicht wirklich erhaben. Die abgeschmacktesten Religionsceremonien werfen manchen Gläubigen, der zu dem gestirnten Himmel mit dumpfer Gleichgültigkeit hinauf schauet, auf die Knie, und er sieht in ihnen etwas unnennbar Großes. Nur was im Gefühle der wahren Menschlichkeit, nach Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen, imposant auf

edle Gemüther wirkt, ist wahrhaft erhaben.

Ein rohes Gefühl für das Erhabene verträgt sich mit Geschmacklosigkeit nicht mehr und nicht weniger, als ein rohes Gefühl für das Schöne, das man gewöhnlich so nennt. Daß einige Individuen viel Gefühl für das Erhabene, und wenig Gefühl für das Schöne haben, das man gewöhnlich so nennt, geht eben so natürlich zu, als, daß es sich ungefähr eben so umgekehrt verhält. Gegen diese natürliche Einseitigkeit des ästhetischen Gefühls vermögen Cultur und Unterricht nur wenig.

II. Mit dem unmittelbar Erhabenen ist nicht zu verwechseln das Erschütternde, das Furchtbare und das Schreckliche.

Durch die Erschütterung kann die Empfänglichkeit für das Erhabene geweckt und gestärkt werden. Das tragische Pathos erhält dadurch seine höchste Kraft. Aber nur ein roher Geschmack verwechselt das Er-

schütternde mit dem Erhabenen selbst, ungefähr so, wie das Rührende mit dem Schönen. Besonders verfehlt die überraschende Erschütterung ganz das ästhetische Ziel, wenn nicht sogleich ein stilles Erstaunen auf sie folgt, in welchem der aufmerkende Geist seiner selbst wieder mächtig wird. Das berühmte „Doch" in Lessings Emilia Galotti wirkt nicht bloß durch die überraschende Erschütterung; es ist die moralische Explosion eines heroischen Entschlusses, dem der aufmerkende Geist noch lange nachstaunt. Aber dem ästhetischen Bedürfnisse des großen Publikums thun theatralische Donnerschläge ungefähr dieselben Dienste; und selbst ein Pistolenschuß im Trauerspiel gilt ihm mehr, als ein Lessingisches Doch.

Auch das Furchtbare hat nichts Aehnliches mit dem Erhabenen, sobald es nur ein dumpfes Erstaunen bewirkt, in welchem sich die ästhetische Reflexion ganz verliert. Es hat sogar etwas Widriges, wenn es uns heimlich bedroht, wie die Pest, die im Finstern schleicht. Ganz etwas Anderes

ist das ästhetische Grauen, das aus dem Gefühle des Unendlichen hervorgeht, und den unendlichen Geist in der höchsten Besonnenheit mit der Vernichtung eben dieser Besonnenheit bedroht. Dieses Grauen wird aufgeregt zum Beispiel durch den Anblick imposanter Massen, die einen Einsturz drohen; durch die Verdunklung des Himmels bei einem aufsteigenden Gewitter; durch die moralische Verdunkelung des Herzens einer Medea. Und so, wie das Furchtbare, nimmt auch das Schreckliche und Entsetzliche den Charakter des Erhabenen an, sobald es den aufmerkenden Geist seiner eigenen Kraft zu entreissen droht. Sobald es ihn aber verwirrt und betäubt, hat es mit dem Erhabenen nichts gemein. Wenn es dann auch nicht in das Gräßliche übergeht, das die ästhetische Reflexion zurückstößt, so fehlt ihm doch alle ästhetische Würde. Aber der rohe Geschmack liebt den Mordspectakel wie die Donnerschläge und die Pistolenschüsse. Ihn entzückt das Gräßliche selbst, das doch nur dann das Gebiet des Erhabenen berührt, wenn es, vom tragischen oder epischen Pa-

thos umschleiert, durch die Kunst in jenes Gebiet hinüber getragen wird, wie der Kinderfraß des getäuschten Thyest und der höllische Schmaus des unerhört zur Rache gereizten Ugolino.

III. Die mathematische Schätzung einer Größe liegt dem Erhabenen in Maß- und Zahl-Verhältnissen, aber ohne mathematisches Interesse, zum Grunde.

Mathematisches Interesse hebt die ästhetische Reflexion auf; aber nicht so, daß der aufmerkende Geist nicht von der mathematischen Schätzung zur ästhetischen, oder von dieser zu jener übergehen könnte. Während der Astronom den gestirnten Himmel ausmißt und berechnet, kann er freilich die erhabene Schönheit desselben empfinden. Aber die ästhetische Anschauung des Weltgebäudes reizt den denkenden Geist zur astronomischen Betrachtung; und wenn ein Astronom übrigens Gefühl für ästhetische Größe hat, kann er in Augenblicken, wo er nicht mißt und rechnet, von der Er-

habenheit des Weltgebäudes um so innig-
ger durchdrungen werden, je besser er die
unendlich scheinenden Räume kennt, die sich
in dem wirklich unendlichen Raume verlie-
ren. Auch mathematische Schärfe und Re-
gelmäßigkeit der Umrisse schlägt die ästhe-
tische Anschauung großer Massen nicht nie-
der; nur muß der Verstand die Dimensio-
nen nicht in mathematischen Begriffen auf-
fassen wollen. Die ägyptischen Pyramiden
und Obelisken imponiren in ihrer mathe-
matischen Simplicität, aber nur durch den
Totaleindruck ihrer Massen.

Imposante Massen mit regelmäßigen
oder unregelmäßigen Umrissen müßten we-
niger erhaben seyn, als eine ungeheure
Leere, wenn die ästhetische Reflexion nicht
einen Ruhepunkt verlangte. Der Anblick
einer unübersehlichen Ebene hat wenig
Großes, ob er sich gleich im Unendlichen
zu verlieren scheint. Die Aussicht in einer
finstern Nacht ist noch weniger erhaben, weil
da das Auge nur den Mangel des Lichts
empfindet. Aber die Pyramiden in Aegyp-
ten erscheinen um so erhabener, weil die

unüberſehliche Ebene, aus der ſie hervorragen, den dunkeln Maßſtab des Unendlichen ſelbſt zu verſinnlichen ſcheint. Der Anblick des geſtirnten Himmels ohne aſtronomiſche Reflexion wird dadurch ſehr erhöhet, daß das Auge hinter den Sternen, die es gewahr wird, noch neue Sterne ſucht. Das Innere der Gewölbe eines hohen Doms wird erhaben durch das Gewölbe ſelbſt, das hier gleichſam ein Bild des unendlichen Raums umſchließt. Immer verlangt das äſthetiſche Gefühl, wo das Erhabene geometriſch wirkt, einen Gegenſatz zwiſchen dem Großen und dem Unendlichen. Aber hinzukommende Reflexionen ſtören das Impoſante im Eindrucke großer Maſſen durchaus nicht immer. Sie verſtärken es ſogar, wenn ſich die Idee einer unendlichen Zeit zur coloſſalen Ausfüllung eines Theils des unendlichen Raums geſellt. Der Schnee auf den Alpengebirgen verſtärkt den Eindruck des Erhabenen beim Anblick dieſer Gebirge nicht wenig, wenn wir erfahren, daß es ein ewiger Schnee iſt, der da im Sonnenglanze leuchtet. Wir laſſen gern dahin geſtellt ſeyn,

wie alt wohl diese vermeinte Ewigkeit seyn möchte.

Bei dem Arithmetisch-Erhabenen kann die Phantasie nicht lange ausdauern, weil es nur durch das Medium großer Zahlen hervortritt. Millionen und Milliarden, die wir nicht anschauen können, heben als ästhetische Vorstellungen bald sich selbst auf, besonders wenn die Vorstellung zu oft wiederkehrt, wie z. B. in Klopstock's Messiade. Und selbst in der Anschauung hat eine unübersehliche Menge wenig Großes, wenn anders diese Menge nicht wie ein streitbares Heer eine lebendige Masse ist, und als ein colossales Bild der Kraft sich in einer bestimmten Richtung bewegt.

IV. In der ästhetischen Schätzung physischer Kräfte nach der Idee des Erhabenen dient dem menschlichen Geiste immer das gewöhnliche Maß menschlicher Kräfte zum Reflexionspunkt zwischen dem Kleinen und dem Großen.

Welche Kraft in der Natur darf an sich als groß gedacht werden? Und welche als klein an sich? Im ewigen All der Kräfte kostet es der Natur nicht mehr, ein Sonnensystem, als ein Sonnenstäubchen, zu bauen, oder zu zerstören. Aber der Mensch macht unwillkürlich sich selbst zum Maß aller Dinge. Was über seine Kräfte geht, erscheint ihm groß. Der interessanteste Kraftaufwand kämpfender Ameisen hat nichts Erhabenes für uns. Aber laßt Löwen und Elephanten kämpfen, und ihr habt ein imposantes Schauspiel. Diese Schätzung physischer Kräfte liegt so tief in unsrer Natur, daß ein epischer Dichter auch in den cultivirtesten Zeitaltern das ästhetische Bedürfniß nicht ganz befriedigt, wenn der Held des Gedichts nur durch Heroismus, und nicht zugleich durch physische Stärke imponirt. Das Imposanteste dieser Art muß man aber überhaupt nicht da suchen, wo die Natur in organischer Beschränkung der Kräfte wirkt. Unmittelbar aus der ewigen Urquelle aller Kräfte muß die Gewalt hervorzuströmen scheinen, die das Gefühl des Unendlichen in uns vor-

züglich erwecken soll. Darum haben Catarracten mächtiger Flüsse so etwas unbeschreiblich Großes für das ästhetische Gefühl. In die Reihe dieser Phänomene gehört eben deßwegen vorzüglich das Meer im Sturme. Colossale Ruinen imponiren auf eine ähnliche Art zuweilen noch mehr, als durch ihre Größe, wenn die Phantasie in den stillen Eindruck, den solche Ruinen auf uns machen, die Gewalt der Kräfte hineinträgt, die diese Zerstörung bewirkten.

V. Die ästhetische Schätzung des Erhabenen in der moralischen Natur weicht so weit von der eigentlich moralischen Schätzung ab, daß das größte Verbrechen in ästhetischer Hinsicht erhabener seyn kann, als die höchste Tugend.

Nicht das Moralische selbst, sondern das Imposante in der moralischen Natur, hat ästhetische Größe. Rein moralische Größe ist ganz etwas Anderes. Aesthetisch schätzen wir nur die überirdische Kraft, aus der das Gute und das Böse entspringt. Ob aber diese Kraft zum Guten, oder zum

Bösen führt, gilt uns in ästhetischer Hinsicht gleich viel. Das wahre Gefühl für moralische Größe hat deßwegen keinen gefährlicheren Feind, als das ästhetische Interesse für unmoralischen Heroismus. Aber wenn dann auch ein miltonischer Satan in seiner Art nichts zu wünschen übrig läßt, so darf das höhere Bewußtseyn des Großen in uns doch nur ein wenig in die ästhetische Reflexion eindringen, und die ganze satanische Majestät versinkt unter der Erscheinung eines klopstockischen Messias. Reiner Adel der Seele hat so gewiß die reinste Größe auch in der ästhetischen Schätzung, daß man auf der Leiter des Erhabenen wohl von Schiller's Räubern zu Schiller's Jungfrau von Orleans, oder zu Göthe's Iphigenie hinaufsteigen kann, aber nur mit ästhetischem Widerwillen von dieser Sonnenhöhe zu jenen großen Wolken herabsteigt. Dann aber muß die moralische Größe als gediegene Göttlichkeit, nicht als folgerechte Tugend, erscheinen.

Wenn man den muthigen und kraftvollen Ehrgeiz, der sich ein hohes Ziel steckt,

und die Liebe, die allen Gefahren und dem Tode trotzt, große Leidenschaften nennt, hat man ganz Recht. Aber ein Wallenstein ist doch auch im Trauerspiel ein kleinerer Charakter, als eine Jungfrau von Orleans, deren irdischer Unternehmungsgeist vom Himmel selbst zu stammen scheint. Und einer Liebe, die ihren Gegenstand nicht recht eigentlich vergöttert, fehlt bei aller Kühnheit die wahre ästhetische Größe.

VI. Das Erhabene in seiner Vollendung ist nie ohne den Reiz des Wunderbaren.

Die neueren Tragiker, selbst Shakespear nicht ausgenommen, haben der Erhabenheit des tragischen Pathos sehr dadurch geschadet, daß sie zwar die großen Leidenschaften vortrefflich dargestellt, aber die menschliche Natur fast ganz auf sich selbst eingeschränkt, und die Einwirkung unter- und überirdischer Mächte entweder ganz verschmäht, oder sie doch nur in außerordentlichen Fällen in die tragische Handlung

verwebt haben. An psychologischem Interesse übertrifft daher die moderne Tragödie bei weitem die griechischen; aber an rein ästhetischem Pathos ragt die griechische Tragödie schon deßwegen über die moderne hervor, weil sie die menschlichen Schicksale an den Willen, und freilich auch an die Launen der Götter knüpft, und diesen Göttern selbst wenigstens eine unsichtbare Rolle im Trauerspiele zutheilt. Die Griechen empfanden sehr richtig, daß das Erhabenste über die Schranken der Menschen hinausreicht, und daß der Glaube an religiöse Wunder aus derselben Quelle fließt, aus welcher unsere Aesthetik das Gefühl des Erhabenen überhaupt ableitet.

VII. Durch den Uebergang des Erhabenen in das Feierliche, das Prächtige und das Edle wird auch das Schöne, das man gewöhnlich so nennt, mit dem Erhabenen verwandt.

Freilich heißt das Erhabene, wenn es den aufmerkenden Geist entweder in die innersten Tiefen seiner selbst hinab, oder

ihn ohne Leidenschaft und Geräusch in eine ideale Welt hinauf zieht. Unter den schönen Künsten vermag besonders die Tonkunst durch eine noch nie erklärte Gewalt das ästhetische Gefühl feierlich zu beherrschen. Es giebt aber auch eine rein moralische und religiöse Feierlichkeit, an der das ästhetische Gefühl keinen Theil hat. Falsche Feierlichkeit ist die Gravität, die bald imponiren will, ohne es zu können, bald auf eine steife und geschmacklose Art imponirt. Heitere Feierlichkeit kann sich in ein kühnes Spiel der Phantasie, z. B. in eine pindarische Ode verlieren, aber in keinen Tumult der Leidenschaften. Elegische Feierlichkeit zieht das Herz in stille Schwermuth hinab; aber nur in der tragischen Feierlichkeit hat ein stiller Schmerz etwas Großes. Nie hat Stille allein etwas Feierliches. Die langweilige Stille, die in der großen und kleinen Gesellschaftswelt ziemlich bekannt ist, und die selbst in einer öden Gegend dem Geiste, der Beschäftigung außer sich sucht, zur Last wird, unterscheidet sich hinlänglich von der feierlichen Stille, die immer ein moralisches, oder

ein religiöses, oder ein ästhetisches Interesse hat. Aber alle wahre Feierlichkeit hat etwas Stilles.

Das Prächtige vereinigt sich mit dem Erhabenen bald durch idealen Schmuck, bald durch bloße Symbole des Reichthums; aber der ästhetische Reiz der Symbole des Reichthums ist zufällig und prekär; der wirklich ideale Schmuck ist objectiv wie das Schöne überhaupt. Die Statüe des olympischen Jupiters wurde allerdings noch imposanter dadurch, daß sie von Elfenbein und Gold war; aber in den meisten Fällen kann die merkantilische Schätzung den ästhetischen Effect eben so leicht stören, als sie ihn zufällig erhöhet. Eine korinthische Säule ist prächtig durch idealen Schmuck; und dieser Reiz beruht auf unveränderlichen Gesetzen des Schönen.

Das Edle in der Natur und Kunst neigt sich oft von selbst zum Erhabenen, aber nicht immer. Denn edel im ästhetischen Sinne ist eigentlich alles Ideale der Formen und des Ausdrucks; aber auch das

mehr oder weniger Moralische in den ästhetischen Verhältnissen wirkt als etwas nicht Gemeines, und macht eben dadurch den Ausdruck auch in ästhetischer Hinsicht mehr oder weniger edel. Einige antike Faunen sind in einem sehr edeln Style gearbeitet. Aber welch ein höherer Adel der Kunst spricht aus Raphaels Madonnen! Nur die Bekenner des ästhetischen Cynismus, von dem oben die Rede war, halten dergleichen Unterschiede in ästhetischer Hinsicht kaum bemerkenswerth.

Viertes Kapitel.

Vom Komischen.

I. Wenn ein Gegenstand durch eine witzige und sinnreiche oder witzig und sinnreich scheinende Composition in Verhältnisse tritt, in denen er lächerlich erscheint, so heißt die ästhetische Form desselben komisch.

Nur das Komische, nicht das Lächerliche, geht unmittelbar die Aesthetik an. Daß beides nicht einerlei, auch das Komische nicht etwa eine Gattung des Lächerlichen ist, weiß man zum Theil schon im gemeinen Leben. Denn wer wird nicht, wenigstens im Begriffe, ein komisches Gedicht von einem lächerlichen Gedichte un-

terscheiden? Wer wird jenes eine Gattung von diesem nennen? Aber der Begriff des Komischen setzt den Begriff des Lächerlichen voraus. Nur dann heißt eine ästhetische Form komisch, wenn ein Gegenstand in ihr als lächerlich erscheint. Dann interessiren wir uns unmittelbar und mit freiem Wohlgefallen für diese, wie für jede andere ästhetische Form. Aber das Lächerliche ist eine Modification des Ungereimten, und daß sich der denkende Geist auf irgend eine Art unmittelbar und wissentlich für das Ungereimte interessire, ist unmöglich. Die Analyse des Lächerlichen muß indessen aus der Psychologie, der sie eigentlich angehört, so weit in die Aesthetik herübergezogen werden, als eben nöthig ist, um das Komische zu verstehen.

Unter allen verborgenen Einrichtungen der Natur im menschlichen Organismus ist die seltsamste wohl diese, daß durch die Organisation dem Ungereimten, das an sich der denkenden Seele unmittelbar zuwider ist, unter gewissen Bedingungen ein

Reiz ertheilt wird, ohne dessen wohlthätige Wirkungen das Uebermaß der Absurditäten in der Welt unerträglich seyn würde. Und welches sind die Bedingungen, ohne welche uns das Ungereimte, es sey in theoretischer oder in praktischer oder auch in ästhetischer Beziehung, zuverlässig mißfällt? Wir müssen auf eine eigene Art überrascht werden von etwas Widersinnigem oder widersinnig-Scheinendem in Augenblicken, da kein stärkeres Gefühl die physische Wirkung dieses Ueberraschens zerstört. Dann geht die Reflexion, die mit dem Widersinn sogleich nichts anzufangen weiß, plötzlich in eine physisch-kitzelnde Erschütterung, besonders des Unterleibes und der Lungen, über, und äußert sich als ein Lachen. Alle Versuche, das Wohlgefallen, das der Mensch am Lächerlichen findet, moralisch, z. B. aus der Schadenfreude, oder aus dem Stolze, abzuleiten, thun der Natur Gewalt an. In dem Hohnlachen des Stolzes und der Schadenfreude wirkt allerdings derselbe physische Kitzel, der die frohen Spiele unschuldiger Kinder belebt; aber er ist auf

eine ganz andere Art erregt. Will man Alles, was Lachen erregt, lächerlich nennen, so sind auch die Fingerspitzen lächerlich, wenn sie kitzeln. Offenbar fehlt es hier unserer Sprache an Wörtern, weil man bei der Bezeichnung des Lächerlichen zunächst nur die physische Wirkung vor Augen gehabt hat, ohne die ganz verschiedenen physischen, moralischen und intellectuellen Ursachen derselben Wirkung gehörig zu unterscheiden. Und doch nennt niemand den Unglücklichen lächerlich, zu dessen Schmerze sein Feind aus Bosheit lacht. Nur wenn der physische Kitzel, der sich durch Lachen äußert, von der Reflexion auf etwas Widersinniges ausgeht, finden wir etwas lächerlich im eigentlichen Sinne, und nur dadurch wird der Begriff des Lächerlichen objectiv. Der Widersinn, auf den wir dann reflectiren, kann, wie es sich trifft, ein theoretischer, oder ein praktischer seyn. Aber das praktisch-Ungereimte oder Närrische erregt leichter Lachen, weil es stärker empfunden wird. Besonders erscheint das Unschickliche, als eine moralisch-ästhetische Modification des prak-

tisch-Ungereimten, am leichtesten lächerlich, weil es fast nur empfunden wird, und dem Verstande in der Reflexion nur dunkel, als etwas der eigentlichen Ungereimtheit Analoges, vorschwebt. Die Ueberraschung aber, ohne die uns überall keine Ungereimtheit zum Lachen reizt, tritt nicht immer gewaltsam ein. Sie kann aus der fortgesetzten Reflexion selbst hervorgehen, wenn sie durch diese nur veranlaßt, nicht folgerecht herbeigeführt wird. Dann ist es genug, daß nur der Eindruck, oder die Vorstellung, die uns lachen macht, dem Verstande als etwas Widersinniges immer in die Quere kommt. So wird uns Manches sogar nicht eher lächerlich, als bis wir uns hineinstudiren, z. B. in eine Menge Narrheiten, die Hogarth in seinen Gemälden verewigt hat. Eben so steigt der Reiz des Lächerlichen, wenn es sich in seiner Art durch Consequenz immer bestimmter und doch immer wie neu entwickelt, z. B. in der Narrheit des Don Quixote. Die Consequenz ist dann gleichsam eine doppelte und in dieser Verdoppelung permanente Ungereimtheit. Aber auch dann muß

sie uns in neuen Situationen überraschen. Ohne neue Ueberraschungen irgend einer Art dauert der Reiz des Lächerlichen nur so lange, als die physische Vibration. Deßwegen muß man zum unschuldigen Lachen, wenn es dauern soll, durch Temperament, oder gute Laune physisch gestimmt seyn. Wer überhaupt nicht physisch zum Lachen gestimmt ist, der lacht gewöhnlich nur aus Spott, oder aus Schadenfreude. Heiterkeit und ein leichtes Blut bringen die physische Stimmung zum Lachen am ersten hervor. Darum lacht niemand auch ohne Spott und Schadenfreude so leicht, als Kinder, Mädchen und Franzosen. Der schwächste Schimmer einer kleinen Unschicklichkeit ist da hinreichend, das physische Sensorium innerlich aufzukitzeln. Soviel vom Lächerlichen überhaupt, damit das Komische nicht verkannt werde. Denn wer, wie Kant, das Lachen aus einer gespannten Erwartung erklärt, die sich in Nichts verwandelt, denkt nur an das Komische, und selbst an dieses nur in einer eingeschränkten Beziehung. Wer aber, wie Jean Paul Richter, das Lächerliche für ein Minimum

erklärt, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegen steht, hat in sofern Recht, als der Widersinn wirklich ein intellectuelles Minimum, nämlich die logische Null ist.

Für das Komische interessirt man sich ganz anders, als für das Lächerliche allein, das denn auch das gemeine Lächerliche heißen kann. Beim Eindruck des gemeinen Lächerlichen ist es bloß der physische Reiz des Lachens, was uns unmittelbar erfreut. So lacht man bei guter Laune wohl ein Mal über den unbedeutendsten Zufall, der unsrer Reflexion in die Quere kommt. Aber das Komische ist eine Modification des Witzigen und Sinnreichen; und das Wohlgefallen, mit dem wir dabei verweilen, ist ästhetisch. Composition, Verwickelung und Auflösung sind die Reflexionspunkte in der Schätzung des Komischen. Dadurch entsteht eine ganz neue Sphäre der schönen Kunst. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, als ob es Lustspiele wären. Da erscheint der blinde Zufall

selbst als witzig und gleichsam dem menschlichen Witze vorarbeitend. Auf der kunstreichen Nachahmung solcher natürlichen Verwickelungen beruht ein großer Theil des Reizes der spanischen Intriguen-Komödie. Vorzüglich aber fällt das Komische dem wirklichen Witze anheim. Wo dann die komische Darstellung übrigens den Forderungen des guten Geschmacks Genüge thut, da heißt sie fast mit demselben Rechte schön, wie die ernsthafte Darstellung, die das Ziel der ästhetischen Vortrefflichkeit auf einem andern Wege erreicht.

II. Die komische Schönheit ist nur eine indirecte Schönheit, weil sie in der ästhetischen Veredlung des Lächerlichen an die Gesetze des Lächerlichen selbst gebunden ist, und eben dadurch indirect dem Schönen selbst widerstreitet.

Das Schöne und das Lächerliche streiten mit einander wie Vernunft und Unvernunft. In der komischen Erscheinung nimmt das Lächerliche zwar einen wahrhaft

ästhetischen Charakter an; aber als Stoff dieser Erscheinung bleibt es doch entweder, was es ist, oder es wird nur noch lächerlicher. Dieses Mißverhältniß zwischen der Form und dem Stoffe kann durch keine Kunst aufgehoben werden; denn es ist Bedingung der Möglichkeit aller komischen Kunst. Der Genuß des Komischen ist also nie ein rein ästhetischer Genuß. Deßwegen verlangen wir, auch ohne es zu wissen, immer noch etwas hinzu; und der edlere Geschmack suchte diese Zugabe von jeher auf mannigfaltigen Wegen, bald als Moral, bald als Satyre. Der bloße Scherz, d. i. die komische Combination ohne alle weitere Tendenz, ermüdet bald, auch wenn sie geistreich ist; und ist der Scherz gar nur ein Spaß, d. h. ein derber Scherz, so kann er nur durch eine Art von Unerschöpflichkeit im Spaßen den Mangel des höheren Interesse verdecken, wie z. B. die Späße in Blumauer's travestirter Aeneide. Den Werth der komischen Darstellungen zu erhöhen, muß uns hinter dem Scherze selbst ein pikanter Ernst sich verstecken. Wer daher keinen

Scherz aus Ernste macht, wo der Ernst nicht an sich lächerlich ist, der faselt. Aber in den Scherz selbst den Ernst so übertragen, daß jener die Dienste thut, die man zuweilen selbst diesem vergebens ansinnt, ist des wahren Satyrikers und des Humoristen Pflicht und Beruf. Mehr darüber zu sagen, wird sich in der Theorie der Dichtungsarten Veranlassung finden.

Die komische Schönheit verräth das Indirecte ihrer Natur um so bestimmter, je mehr sich die komische Darstellung auf conventionelle, von schwankenden Vorstellungen und vorübergehenden Vorstellungsarten getragene Modificationen des Lächerlichen beschränkt, und je unbeschränkter der Witz sich der zweideutigen Freiheit bedient, etwas lächerlich zu machen. Daß es eine objective, im ewigen Conflict der Thorheit mit der Natur und Vernunft überhaupt gegründete Lächerlichkeit giebt, wird niemand bezweifeln, wer überhaupt an unwandelbare Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt. Aber an die stetige Ungereimtheit, wie man sie nennen kann,

sind wir so gewöhnt, daß sie wenigstens in ungewöhnlichen Formen erscheinen muß, wenn sie überraschen soll; und in diese ungewöhnlichen Formen mischt sich sogleich das Locale und Nationale, weil es ihnen anders an Bestimmtheit fehlt. Dazu kommt, daß die kleinen und oft nur scheinbaren Ungereimtheiten, die an der Oberfläche des Lebens hineinstreifen, und sich in der Vorstellung ändern wie die Moden, weit leichter Lachen erregen, als das Radicale in der Thorheit; denn dieses ist den Meisten schon viel zu ernsthaft, oder sie verstehen es kaum. Der ästhetische Effect aber ist derselbe, es mag etwas wahrhaft lächerlich seyn, oder es nur zu seyn scheinen. Fast alles Unschickliche, das als lächerlich erscheint, ist conventionell. Und gerade so, wie dem Menschen durch Gewohnheit und Vorurtheil das Lächerlichste ehrwürdig werden kann, läßt sich durch komische Combinationen das Ehrwürdigste lächerlich machen. Die ästhetische Reflexion, die das Komische mit dem allgemeinen Maßstabe des Schönen nachmessen will, weiß also nie eigentlich, woran sie ist. Shaf-

tesbury's oft besprochene Lehre, das Lächerliche sey der Probierstein des Wahren, mag immerhin wahr seyn, und folglich die Probe des Lächerlichen bestehen; die komische Schönheit wird dadurch um nichts in der ästhischen Schätzung erhöhet; denn ihr ästhetischer Effect ist das Werk eines Augenblicks in der Reflexion. Wenn dieser Augenblick vorüber ist, mag das Wahre und Ehrwürdige immerhin wieder in seiner Lauterkeit hervortreten, also der Werth desselben durch das augenblickliche Lachen in unsrer Schätzung nicht im mindesten herabgesetzt seyn; im Augenblicke des Lachens wußten wir doch nicht, ob wir es mit einer wirklichen Ungereimtheit zu thun hatten, oder nur mit einer täuschenden Posse. Eben deßwegen ist auch, beiläufig gesagt, der moralischen Schätzung des Lächerlichen mit Shaftesbury's Lehre wenig geholfen; denn bei weitem die größere Zahl der Lachenden läßt es bei dem Effecte des Augenblicks bewenden. Der komische Witz bleibt eine Lanzette, mit der man der Vernunft den Staar sticht, aber auch leicht das prüfende Auge ausstieht.

III. Die gewöhnliche Unterscheidung des Hoch-Komischen von dem Niedrig-Komischen oder Burlesken ist zum Theil ganz unästhetisch, zum Theil mehr moralisch, als ästhetisch.

Hoch-komisch im ästhetischen Sinne werden weder Einfälle, noch Charaktere, noch Situationen, durch Feinheit, Correctheit und moralische Tendenz. Die wahre Höhe des komischen Witzes zeigt sich in dem Ideal-Komischen z. B. bei Aristophanes. Aber auf dieser Höhe glänzt nicht die Moral. Wo es dem Witze gelingen soll, das Komische bis zum Idealen zu steigern, da darf die praktische Vernunft den Zügel nicht straff halten; denn jene Steigerung selbst ist schon ein Uebermuth. Das Ideale seiner Reinheit widerstrebt der komischen Darstellung; denn es entspringt, auch wo sich sein Ursprung versteckt, aus einem Vernunftgefühle, das auf die reinste Einheit gerichtet ist, also dem Lächerlichen unmittelbar entgegen wirkt. Das Ideal-Komische kann also nur als ein übermüthiges Spiel entstehen,

das der komische Witz mit dem Idealen treibt. Die moralische Veredlung des Lustspiels brachte daher schon in Griechenland, als die alte Komödie nicht mehr gespielt werden durfte, ein Herabsinken des komischen Styls mit sich. Die komische Feinheit mußte nur großen Theils die komische Kraft ersetzen. Komische Feinheit mit komischer Kraft und Beides mit moralischer Tendenz zu vereinigen, so weit es möglich ist, gelang in den neueren Zeiten dem Genie Moliere's. Aber selbst Moliere's Lustspielpoesie mußte sich bald mehr, bald weniger, der eleganten Gesellschaftsprose nähern, also aufhören hochkomisch im wahrhaft ästhetischen Sinne zu seyn, weil sie sonst ihre moralische Bedachtsamkeit nicht hätte behaupten können. Und doch hat man seitdem dieses Herabsinken des komischen Witzes in die Sphäre der eleganten Gesellschaftsprose das Hochkomische genannt, zum Theil um der moralischen Tendenz willen, noch mehr den Franzosen zu Gefallen, weil es vornehmer ist, als das eigentliche Hochkomische, das bei Hofe ganz am unrechten Orte wäre.

Burlesk, oder Niedrig-komisch heißt dagegen gewöhnlich, und eben so unästhetisch, das Hochkomische selbst, sobald es die Grenzen der feinen Welt überspringt. Zugleich bezeichnet man mit demselben Namen das Possenhafte und das gemeine Spaßhafte, das zu nichts weiter führt, als zu einem gemeinen Lachen. Doch spricht man auch von burlesker Satyre, z B. derjenigen, in der Carlo Gozzi ein Meister war. So lange diese Verwirrung der Begriffe dauert, muß jede Theorie des Komischen sich selbst aufreiben. Das Hochkomische im ästhetischen Sinne kann sehr niedrig im Moralischen seyn, z. B. mehr als Ein Mal in den Lustspielen des hochkomischen Aristophanes. Burlesk aber, nach der italienischen Etymologie des Worts, ist überhaupt das Spaßhafte, bei dem man es mit der Eleganz und mit den Forderungen des Anstandes nicht zu genau nimmt, wenn es nur witzig ist und kräftig ergötzt. Das Burleske in diesem Sinne kann also hoch-komisch seyn, und niedrig-komisch, je nachdem es sich bald in der Idealität, bald in der schlichten Natürlichkeit verliert. Geht

es aber, wie bei den Italienern gewöhnlich, in derbe Satyre über, dann sollte es wieder einen andern Namen haben. Mit der derben Unsittlichkeit, die sich den italienischen Blumen des burlesken Witzes, wie der Schmutz des Erdreichs manchen wirklichen Blumen, anzuhängen pflegt, steht es übrigens in moralischer Hinsicht nicht so schlimm, als mit der höchst eleganten Unsittlichkeit, die sich füglich bei Hofe hören lassen darf, weil sie die reinsten Namen mißbraucht, um das Unreine anständig zu nennen. Schlimm genug, daß überhaupt so viele Blumen des komischen Witzes auf dem Misibeete gezogen werden. Aber jene derben Späße lassen doch das Anständige als etwas Ernsthaftes für sich bestehen. Darum ließen sich auch unsre höchst ehrbaren Vorfahren zur bloßen Gemüthsergötzung dergleichen Kurzweile gern gefallen. Aber in der eleganten Ungezogenheit liegt eine, wenn auch nicht ernstlich gemeinte, doch scheinbare Verspottung des Anständigen selbst.

IV. Die Naivetät oder kindliche Unschuld des komischen Witzes, sie mag un-

willkürlich, oder künstlich seyn, erhält ihr besonderes Interesse durch die Verdoppelung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der witzigen Darstellung selbst, und ihrem unwitzig scheinenden Urheber.

Eine gewisse Naivetät gehört schon zur Vollständigkeit jeder komischen Darstellung. Der satyrische Witz besonders muß seine Prätensionen verbergen, oder er fodert Denjenigen, den er interessiren will, zur Sorge für eigene Sicherheit, auch wohl zum Gegenwitze heraus, und schadet dadurch sich selbst. Bekanntlich verstehen sich auch alle komische Erzähler, die ihrer Function Ehre machen, auf die ehrliche Miene, die selbst dem dumpfen Salze eine täuschende Schärfe giebt. Nur die feinere Naivetät, die komisch mit den Grazien spielt, wie z. B. in den Fabeln und Erzählungen von Jean Lafontaine, ist selten. Bei Lafontaine wirkt sie noch pikanter durch die äußerst seltene Vereinigung mit der reinsten Eleganz; denn der natürliche Kindersinn neigt sich sonst nicht zur Eleganz; und die meisten komischen Erzähler, die

übrigens den naiven Ton zu treffen verstehen, müssen ihn doch fast immer in einer burlesken Melodie anstimmen, weil ihr Witz sonst Gefahr läuft, Prätensionen zu machen.

V. Die launige oder humoristische Schönheit, die durch kühne Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden entsteht, erreicht ihre äußerste Höhe, wenn sie das Ideale selbst zum Spiegel des Lächerlichen macht.

Es wäre zu wünschen, daß der Sprachgebrauch im Deutschen die neue Terminologie anerkennte, die Jean Paul Richter, der größte aller Humoristen, durch seine Unterscheidung des Humors von der Laune einführen will. Denn der idealisirende Humor, den Richter Humor ohne Beinamen, nicht Laune, genannt wissen will, unterscheidet sich so wesentlich von der nicht idealisirenden Laune, daß er wohl einen eigenen Namen verdiente. Unterdessen kann man sich auch die hergebrachte Synonymie der Wörter Laune und Humor gefallen lassen, da der idealisirende Humor und die nicht idealisirende Laune sich in einander

verlieren können, wie das Ideale überhaupt in das schlicht Natürliche und dieses in jenes übergeht.

Alle launige oder humoristische Schönheit ist unregelmäßig. Man schätzt sie daher bald zu hoch, bald zu gering, oder man spricht ihr wohl gar den Namen Schönheit ab, je nachdem man den tief eingreifenden, oben hinlänglich angegebenen Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit entweder falsch, oder gar nicht versteht. Die regelmäßige Schönheit schließt alle Mischungen des Heterogenen aus. Herzensgefühle und komische Einfälle sind überall heterogen. Den Griechen war diese Seltsamkeit keineswegs unbekannt. Der rührendste Ernst redet in den Gesprächen des Sokrates fast immer die Sprache des Scherzes, nur nicht in dem schneidenden Tone des Nordens. Aber die Griechen setzten auf sokratische Laune mehr moralischen, als ästhetischen Werth. Ihre entschiedene Liebe zur regelmäßigen Schönheit versperrte noch mehr dem idealisirenden Humor den Eintritt in das Gebiet der Poesie. Nur im

Schooße einer Nation, die das Regelmäßige an der Schönheit am wenigsten schätzt, das Seltsame aus Freiheitslust liebt, und auf Herzensgefühle um so mehr hält, je überraschender sie sich äußern, konnte die Laune eines Sterne sich in der Form der schlichten Natürlichkeit entwickeln; und nur unter den moralisch idealisirenden Deutschen, deren ästhetisches Gefühl sich immer zu dem Sentimentalen neigt, und deren Phantasie, wenn sie einmal das Joch der deutschen Förmlichkeit abwirft, sich gern über alle Schranken hinüberschwingt, konnte ein Jean Paul aufstehen. Beide in ihrer Art einzige Autoren mußten sich aber auch in ihrer kühnen Unregelmäßigkeit so gefallen, daß sie, nach ihrer Individualität, die regelmäßige Schönheit kaum leiden mochten, und eine geistreiche Verwilderung der Kunst für das wahre Leben des Genies ansahen. Dafür werden ihre Werke von Jedem, wer nur regelmäßige Schönheit liebt, als geschmacklos verworfen, und nur von denen nach Verdienst geschätzt, die etwa eine wilde Landschaft in ihrer Art so schön finden können, wie eine antike Statüe.

Das Launige in den Formen der schlichten Natürlichkeit geht leicht in weinerliche Tändelei über. Nur durch tiefe Innigkeit der Empfindungen, auf die auch nicht der schwächste Schatten der Affectation fallen darf, erhalten sich dergleichen Darstellungen. Auch neigt sich dieses Launige immer zum Naiven. Aber der idealisirende Humor hebt sich hoch über die Naivetät. Durch ihn entsteht ein wahres tragikomisches Pathos, wenn die Verkehrtheit der Welt, wie sie ist, komisch in der Idealität sich spiegelt. Aber die rein ästhetische Idealität läßt sich nicht so in einen komischen Hohlspiegel der wirklichen Welt verwandeln. Der Witz, der dieses kühne Spiel wagt, muß das Innere des Menschen moralisch ausmessen, und die irdische Thorheit, Schwäche und Erbärmlichkeit nach dem Idealgefühle der moralischen Vollkommenheit, aber immer nur scherzend, richten. In diesem komischen Gegensatze erscheint die menschliche Natur so klein, daß sich das Lachen in ein inniges Mitleid und zugleich in eine schmerzliche Weltverachtung auflöset, deren tragikomische Kraft bis zum Schauderhaf-

ten ausgeführt ist im Charakter des Jean-Paulischen Schoppe.

VI. Wenn das Lächerliche in komischen Formen so vergrößert erscheint, daß es sich zum Natürlichen wie ein verkehrtes Ideal verhält, so entsteht die ästhetische Caricatur.

In der Erklärung des Wesens der ästhetischen Caricatur drückt uns schon wieder der Sprachgebrauch. Denn wer kann Alles, was man in der Theorie der Künste und im gemeinen Leben Caricatur genannt hat, unter Einen Begriff bringen? Alles Uebertriebene in der Natur und Kunst heißt beiläufig Caricatur. Eben so heißt beiläufig jede Fratze, in welcher gar nichts für übertrieben gelten kann, weil das Ganze verzerrt ist. Endlich nimmt man das Wort bald im ästhetischen, bald im moralischen Sinne; und ein Affe heißt wohl gar eine Caricatur der Menschheit. Zum Glücke unterscheidet man denn doch ernsthafte und komische Caricaturen, und findet, wenigstens vorgeblich, die ersten immer abgeschmackt, und nur die komischen interessant. Dieß vorausgesetzt, will man aber doch auch die bloß lächerlichen Caricaturen, die durchaus kein wahrhaft

komisches Interesse haben, unter die Rubrik des Komischen eintragen. Wie soll sich da der Aesthetiker helfen, der nicht Lust hat, eine Sprache für sich zu reden?

Ueberladung (caricatura) ist die ursprüngliche Bedeutung des Worts im ästhetischen, nicht moralischen Sinne. Dieser Bedeutung gemäß sind also nicht alle Zerrbilder Caricaturen; am seltensten die durchaus verzerrten. Die wahre Caricatur hat eine bestimmte ästhetische Tendenz; und nur das Uebertriebene in dieser Tendenz macht sie zur Caricatur. Die Uebertreibung kann auf einzelne Theile fallen; dann entsteht die Caricatur durch Disproportion. Sie kann aber auch auf das Ganze fallen, z. B. in einer ungeheuern, sich selbst getreuen Narrheit. Sie kann bald die Form, bald den Ausdruck treffen. Was nun von Uebertreibungen dieser Art entweder widerlich, oder trivial ist, und überhaupt kein ästhetisches Interesse hat, geht den Aesthetiker nicht an. Alle ernsthafte Uebertreibung ist widerlich; denn sie beleidigt ein richtiges Naturgefühl, und ist zugleich schiefe Idealität. Auch selbst die meisten lächerlichen Uebertrei-

bungen sind gemein-lächerlich und ohne komischen Werth. Die wahrhaft komische, also witzige und sinnreiche, oder witzig und sinnreich scheinende Uebertreibung im Lächerlichen sollte allein gemeint seyn, wenn von ästhetischen Caricaturen die Rede ist. Diese Uebertreibung nun fängt genau da an, wo der Witz mit der Natur in verkehrten Verhältnissen so verfährt, wie die idealisirende Phantasie. Die komische Verkehrung des Idealen in der wahren Caricatur ist aber nicht nothwendig völlige Umkehrung, wie z. B. im Charakter des Don Quixote, dessen idealer Heroismus gewöhnlich keine andere Beute davon trägt, als Schläge. Auch die eigentliche Verzerrung oder Uebertreibung durch Disproportion verkehrt das Ideale, indem sie, wie dieses, die Form des Natürlichen erweitert, aber nur in Einer Richtung, und auf Kosten des Typus der Natürlichkeit. Die malerische Caricatur entsteht gewöhnlich so. Aber sie entsteht auch durch totale Verzerrung, wenn anders diese Verzerrung eine bestimmte anti-ideale Tendenz hat.

Der gute Sulzer, der nicht begreifen konnte, wie ein so großer Maler, wie Leonar-

do da Vinci, sich nebenher mit Caricaturzeichnungen habe abgeben können, wenn er es nicht etwa zur Uebung in seiner Kunst gethan, dachte wohl nicht daran, daß zur wahren Caricatur in der Kunst so gut Genie gehört, als zum Idealen. Ein gewisser Uebergang des Natürlichen in die Caricatur ist sogar zur Vollendung des Komischen überhaupt nothwendig, ungefähr so, wie das Natürliche in seiner ernsthaft-ästhetischen Vollendung sich immer zum Idealen neigt. Alle große Komiker haben diese Wahrheit gefühlt, und ihr gemäß das Höchste in der komischen Kraft erreicht. Die Natur selbst scheint ja ihre eigene Arbeit in's Komische übertrieben zu haben, wo sie Gestalten producirt, die sich wie Caricatur-Kunstwerke zum Typus der Natürlichkeit ihrer Gattung verhalten. Uebrigens kleidet Kunstwerke, die bloß Caricaturen seyn sollen, eine gewisse Rohheit, weil die Kunst sich selbst herabzuwürdigen scheint, wenn sie sich bei solchen Spielen lange aufhält.

Aesthetik.

Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

Erste Abtheilung.

Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschiedenheiten aller schönen Künste.

I. Alle schöne Kunst, die so zu heißen verdient, entspringt aus dem natürlichen Bestreben des denkend-empfindenden Geistes, seinem ästhetischen Bedürfnisse durch eine eigene Schöpfung Genüge zu thun.

Wenn es kein ästhetisches Bedürfniß gäbe, das dem Kunstbedürfnisse den ästhetischen Charakter mittheilt, woher sollte denn der Begriff einer schönen Kunst stammen? Denn daß das ästhetische Bedürfniß ursprünglich schon ein Kunstbedürfniß sey, ist eine von den Grillen phantasiren-

der Kunstmetaphysiker, die ihrem Transcendentalismus zu Ehren die Wahrheit des natürlichen Bewußtseyns abläugnen. Zuverlässig aber ist das Kunstbedürfniß im menschlichen Geiste nicht weniger ursprünglich, als das ästhetische Bedürfniß. Denn Kunst im weitesten Sinne ist überhaupt alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff. Technische Bestrebung ist also eine unmittelbare Folge des freien Selbstgefühls, das sich thätig beweisen, nicht bloß empfangend gegen die Natur sich verhalten will. Diese Bestrebung ist aber in ihrer reinen Allgemeinheit noch eben so wenig auf das Aesthetische, als auf das Mechanische gerichtet. Die bekannte Eintheilung der Künste in schöne und mechanische ist auch nichts weniger, als erschöpfend. Sie drückt nur einen von den Grundsätzen aus, die sich alle in einer allgemeinen technischen Bestrebung verlieren.

Die technische Bestrebung unterscheidet sich wesentlich sowohl von der morali-

schen, als von der theoretischen, ob sie sich gleich mit beiden unzertrennlich vereinigen kann. Zuweilen dringt die technische Bestrebung sogar durch die moralische bis zum Widrigen und Verderblichen vor, z. B. bei mehreren pädagogischen Verarbeitungen der menschlichen Natur auf Kosten der Individualität und der Freiheit. So gut man nun Alles, was durch Herrschaft des Geistes über den Stoff hervorgebracht wird, ein Kunstwerk nennen kann, und auch wirklich zuweilen so nennt, eben so gut kann man auch von moralischen und theoretischen oder wissenschaftlichen Künsten reden, die ungefähr in einem ähnlichen Gegensatze stehen, wie die schönen und die mechanischen. Von der moralischen Kunst kann denn noch besonders die unmoralische unterschieden werden, die sich sonst Intrigue nennt. Welch ein bewunderungswürdiges Kunstwerk ist nicht manches französische Product der Intrigue? Alle diese Unterscheidungen gehören in die Aesthetik nur in so fern, als sie uns nützen, der schwärmerischen Verwechselung des Kunstbedürfnisses mit dem ästhetischen Be-

dürfnisse leichter zu entgehen, und die Eintheilung der Künste in schöne und mechanische nicht für erschöpfend zu halten.

Wenn das freie Wohlgefallen, das der menschliche Geist am Schönen auch ohne alle technische Bestrebung finden kann, in eine solche Bestrebung übergeht, dann erwacht die schöne Kunst, und sie erwacht um so leichter, weil alle wahre Schönheit die Phantasie beschäftigt, also zur eigenen Schöpfung reizt. Die ästhetische Schöpfung aber wird wieder nur in den Köpfen schwärmender Kunstmetaphysiker zu einer metaphysischen Schöpfung oder einem absoluten Hervorbringen des Gegenstandes durch schaffende Geisteskraft. Beherrschen muß der Geist den Stoff in der technischen Bestrebung, wie in der moralischen und der wissenschaftlichen. Aber wo diese Herrschaft und mit ihr die Kunst anfängt, da ist immer der Stoff schon da; und woher er am Ende gekommen seyn mag, kümmert den Aesthetiker nicht mehr, als den Künstler. Die Natur, im weitesten Sinne des Worts, ist immer das Substrat

der Kunst. Durch schöne Kunst will also der denkend-empfindende Geist sich selbst in die Natur übertragen, sich innigst vereinigen mit ihr, und seine Gedanken aus ihr als Erscheinungen hervortreten lassen. Je kühner und selbstständiger dann die Herrschaft ist, die der Geist über den Stoff ausübt, desto schöpferischer erscheint die Kunst.

Da nun die Kunst ohne die Natur nichts vermag, ja sogar ohne sie nichts ist, so kann auch der wahre Gegenstand der Theorie der schönen Künste nichts anders seyn, als, das ästhetische Verhältniß der Kunst zur Natur. Von jeher haben sich auch alle Untersuchungen über das Wesen und den höchsten Grundsatz der schönen Künste um diese Achse bewegt. Sie mußten aber unbefriedigend bleiben, so lange man die Natur in ästhetischer Hinsicht nur als Substrat der Kunst studirte, und der Naturschönheit, der doch die Kunst so oft vergebens nachstrebt, nur in Beziehung auf Kunstschönheit Gerechtigkeit widerfahren lassen wollte, als

ob Gottes Schöpfung nichts Besseres verdiente.

II. Das höchste Gesetz der schönen Kunst ist ästhetische Nachahmung der Natur.

Wer nach Gesetzen der schönen Kunst fragt, muß voraussetzen, was alle schöne Kunst von selbst will. Das ist es denn auch, was sich in ihren wildesten und seltsamsten Verirrungen, wie in ihren gelungensten Werken, nicht verläugnet. Und was könnte es anders seyn, als Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses überhaupt? Dieses Bedürfniß kann aber durch ein bloß technisches Interesse nie befriedigt werden. Das Wohlgefallen, das wir am Künstlichen und Kunstreichen finden, ist an sich nie ästhetisch; es gesellt sich nur zu dem ästhetischen Wohlgefallen. Dann heißt das technische Interesse artistisch. Wer an einem Gemälde nur das Kunstreiche schätzt, der kann mit demselben Interesse auch eine Luftpumpe bewundern. Die Verwechselung des Artistischen

mit dem Schönen führt in der Kunst selbst zu der artistischen Seiltänzerei, d. h. zu dem Bestreben, vorzüglich durch kunstreiche Ueberwindung der Schwierigkeiten zu glänzen. Aber jede Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch die Kunst setzt artistische Veranstaltungen voraus; und durch diese Veranstaltungen in Beziehung auf das ästhetische Bedürfniß zeigt die schöne Kunst, was sie von selbst will.

Aber wie befriedigt die Kunst das ästhetische Bedürfniß nach den unabänderlichen Forderungen des guten Geschmacks? Das ist die Frage, deren Beantwortung noch etwas mehr, als allgemeine Kenntniß des Zwecks der schönen Kunst e, voraussetzt. Denn dieser Zweck verstehet sich wieder von selbst, sobald man nur den Begriff einer schönen Kunst gefaßt hat. Aber das Verhältniß der Kunstschönheit zur Naturschönheit zu finden, ist hier die neue Aufgabe. Die allgemeinen Gesetze des Schönen überhaupt sind ohne allen Zweifel auch Gesetze der schönen Kunst; und hätte man nicht so oft den Eingang in die

Aesthetik mit dem Aufsuchen eines höchsten Gesetzes der schönen Kunst verwechselt, da doch schon der Begriff einer schönen Kunst die allgemeine Idee des Schönen in ihrer weiteren Bedeutung voraussetzt, so würde man die Mühe gespart haben, von schönen Kunstwerken dasjenige, was sie mit schönen Naturgegenständen gemein haben, als etwas Besonderes zu verlangen. Aber mit der Herrschaft, die der freie Geist über den Stoff ausübt, öffnet sich eine ganz neue Aussicht in das unermeßliche Gebiet des Schönen. Durch die Kunst kann das ästhetische Bedürfniß noch auf eine ganz andere Art befriedigt werden, als durch die schöne Natur. Die Kunst kann im ästhetischen Sinne eine neue Welt erschaffen. Soll nun diese neue Welt, um für schön zu gelten, ganz und gar denselben Gesetzen gehorchen, denen sich die schöne Natur nicht entziehen kann?

Schon die Analyse der idealen Schönheit hat gelehrt, daß selbst Naturgegenstände mehr, als bloße Natur, zu seyn scheinen, wenn sie so auf uns wirken, daß

das Gefühl des Idealen erweckt, und ästhetische Magie die Gegenstände, durch die es erweckt wurde, in die Vorstellung des Ueberirdischen einschließt. Aber aus derselben Analyse der idealen Schönheit hat sich ergeben, daß die freie Phantasie auch in ihren idealen Bildungen einem Typus der Natürlichkeit folgen muß. Und woher soll denn die freie Phantasie, wenn sie sich von der Natur ganz lossagen will, auch nur die nöthigen Elemente neuer Bildungen nehmen? Nicht einmal zum Versuch vermag die kühnste Phantasie, die Natur ganz zu verläugnen; denn wo die Natur ganz aufhört, da fängt für die menschliche Fassungskraft das Nichts an. Die freiesten Producte des Dichtungsvermögens sind aus Naturelementen zusammengetragen, denen der bildende Geist nur, wenn er etwas Geistreiches erfand, einen Theil seines Wesens mittheilte. Zur Nachbildung des Natürlichen im weitesten und bloß theoretischen Sinne des Worts ist also die Kunst unvermeidlich gezwungen. Aber sie kann Fragmente des Wirklichen in neue Fragmente zersetzen, diese wieder in's Un-

endliche mischen, und so aus zerrissenen und gemischten Theilen der Natur in's Unendliche machen, was sie will. So entsteht die artistische Fratze, wenn die Kunst keinen Typus achtet, nach welchem die Natur selbst ein organisches Ganzes hervorbringt. Wo fehlt es denn nun der artistischen Fratze? Warum beleidigt sie den guten Geschmack? Es fehlt ihr erstens an derjenigen ästhetischen Natürlichkeit, ohne welche, wie in der allgemeinen Analyse des Schönen gezeigt wurde, auch kein Naturgegenstand schön ist, wenn er nicht das ästhetische Bedürfniß in einer oder der andern Hinsicht nach den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Natur in einem wahrhaft menschlichen Daseyn befriedigt. Interessant kann die artistische Fratze allerdings seyn, wie z. B. die indischen Götterbilder; aber den menschlichen Geist, der nicht roh oder verwöhnt ist, verlangt, je menschlich-richtiger er empfindet, desto bestimmter nach Uebereinstimmung des Interessanten mit den allgemeinen Gesetzen, nach denen sich die menschliche Natur zu einem wahrhaft menschlichen Daseyn aus-

bildet. Nach diesen Gesetzen kann uns überhaupt nichts Kunstreiches, das eine ästhetische Tendenz hat, gefallen, wenn es nicht nach einem Typus der Natürlichkeit gebildet ist: denn so wie der menschliche Geist den bleibenden Typus seiner eignen Natürlichkeit in sich trägt, so sucht er, vom klaren oder dunkeln Bewußtseyn seiner Verwandtschaft mit der Natur geleitet, in jedem Gegenstande, für den er sich ästhetisch interessirt, einen ähnlichen Typus der Natürlichkeit auf, den man auch den Gattungscharakter dieses Gegenstandes nennen kann. Wo dieser Charakter dem Kunstwerke fehlt, das eine ästhetische Tendenz hat, da fühlt sich der aufmerkende Geist, der sich einer richtigen Bildnng erfreuet, aus seiner eigenen Natürlichkeit hinaus und in eine wildfremde Welt hineingerissen, in der ein blinder Zufall waltet. Dem Künstler bleibt nur die Wahl zwischen einer solchen Welt ohne Natur, und der ästhetischen Nachahmung der Natur. Das Gesetz der ästhetischen Nachahmung der Natur lautet aber eben dahin, daß die Kunst den Typus der Natürlichkeit behaupte.

Nachahmung der Natur ist, wie es Aristoteles längst richtig, nur nicht deutlich eingesehen hat, das höchste Gesetz der schönen Kunst. Aber man verwirrte die Begriffe, als man an die Stelle der ästhetischen Nachahmung die gemeine setzte, die ohne das mindeste Gefühl für das Schöne, wenn gleich nicht ohne Kunstgefühl, möglich ist. Aesthetische Nachahmung der Natur setzt erstens voraus, daß der Künstler den Naturgegenständen, die er darstellen will, ihre ästhetische Seite absehe. Dann wird er von selbst nichts Widriges und nichts Triviales nachahmen, es müßte denn seyn, daß er sich getraute, selbst das Widrige und das Triviale durch artistische Bearbeitung interessant zu machen. Aesthetische Nachahmung der Natur setzt zweitens voraus, daß der Künstler in den Geist der Natur eindringe. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organischer Gestalten. Die Natur erscheint schaffend, und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Alle Portraitmalerei, die bloß portraitirt, ist mechanische Kunst, sie mag ein menschliches Gesicht,

oder eine Landschaft, oder, was sie will, portraitiren. Sie setzt das nicht gemeine Künstlertalent, zu treffen, voraus; und dieses Talent steigt billig im Preise, je mehr an dem Getroffenen selbst gelegen ist, so, daß die Kunst in diesem Falle wirklich nichts Besseres seyn kann, als ein reiner Spiegel der Natur. Ueber den Mechanismus aber erhebt sich die Kunst nur da, wo der Künstler ästhetisch erfindet. Die ästhetische Erfindung soll, als eine zweite Natur, das Reich der Wirklichkeit erweitern. Aber sie soll es nie anders erweitern, als nach einem Typus der Natürlichkeit.

Wer noch fragt, warum denn ästhetische Nachahmung der Natur gerade das höchste Gesetz der schönen Kunst heissen soll, der kann die Antwort selbst finden, wenn er erwägt, daß die wirklich höheren Forderungen, die wir an die schöne Kunst machen, schon im allgemeinen Begriffe des Schönen enthalten sind, also da, wo die Theorie der Künste in der Aesthetik anfängt, sich schon von selbst verstehen. Auf den alten Einwurf, den man von der Bau-

Kunst herzunehmen pflegt, um gegen jenes höchste Gesetz aller schönen Künste zu protestiren, soll zu seiner Zeit Rücksicht genommen werden, wenn von der Baukunst weiter die Rede seyn wird.

III. Die schöne Kunst ahmt die Natur entweder im bloßen Naturstyl, oder im Idealstyl nach, oder sie erlaubt sich unter gewissen Bedingungen ein geistreiches Spiel mit dem Natürlichen und dem Idealen in der Arabeske.

Was die ideale Schönheit von der bloß natürlichen unterscheidet, und wie sich überhaupt das Natürliche zum Idealen verhält, mußte schon in der allgemeinen Theorie des Schönen erläutert werden. Aber eine Anmerkung zu dieser Theorie finde hier ihre Stelle. Die Verwechselung der ästhetischen Nachahmung der Natur mit der gemeinen hat der Kunst einen gemeinen Naturalismus aufgedrungen. Sich gegen diesen zu verwahren, begünstigt eine andere Partei einen tollgewordenen ästhetischen Idealismus. Seitdem man endlich nach dem Schulbegriffe des transcendentalen

Idealismus den Geschmack zu reformiren, und jenem Begriffe zu Folge abenteuerlich das Schöne überhaupt für das Ideale auszugeben angefangen hat, scheint sogar der Arabeskenstyl die Stelle des Idealen einnehmen zu sollen. Der gemeine Naturalismus in der Kunst muß vor keiner Kritik Gnade finden. Aber der ästhetische Idealismus muß sich auch keiner Alleinherrschaft anmaßen. Als Schiller feierlich gegen Bürger schrieb: „Das höchste Gesetz der Kunst sey Idealisiren," und als Bürger Himmel und Erde anrief, seinen poetischen Naturalismus zu schützen, sprachen beide Dichter, ohne einander bedeuten zu können, die Schwäche der menschlichen Natur aus. Denn es ist kaum möglich, daß ein Künstler, der mit ganzer Seele im Idealen lebt, der Naturschönheit in jeder Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren lasse, und der Künstler, dem der ästhetische Naturstyl der eigenthümlichste ist, wird den reinen Idealstyl mehr oder weniger verkennen. Beide werden indessen, wenn sie ihrer Kunst Ehre machen, den Arabeskenstyl entweder ganz vermeiden, oder die Arabeske nur unter be-

sondern Umständen in ihre Werke aufnehmen.

Man schränkt den Begriff der Arabeske gewöhnlich auf gewisse malerische und plastische Erfindungen ein; aber er umfaßt alle schöne Künste, selbst die unvollkommenen, die nur auf eine indirecte Art einem Typus der Natürlichkeit folgen können, z. B. die Baukunst. Arabeske überhaupt ist die Verletzung des Typus der Natürlichkeit durch seltsame Spiele der Phantasie in willkürlichen Uebergängen aus einem Typus in den andern. Je willkürlicher diese Uebergänge und je seltsamer das ganze Spiel, desto auffallender ist der Arabeskencharakter. Genau genommen, gehören schon Centauren und Hippogryphen und alle ähnliche Ungeheuer hierher. Merklicher wird der Arabeskencharakter, wo Formen des Thierreichs in Formen des Pflanzenreichs übergehen. Die äußerste Höhe oder Tiefe der Arabeske ist die Verschmelzung der Formen aus allen Reichen der Natur mit völlig willkürlichen überall der Natur fremden Zügen und Schnörkeln.

Wer die Arabeske schlechthin verwirft, hat keinen Sinn für freie Spiele der Phantasie. Ornamente im Arabeskenstyl können den höchsten Reiz der Form mit einem fast magischen Ausdrucke vereinigen. Es giebt sogar ideale Arabesken. Das Schönste und Bewunderungswürdigste dieser Art sind wohl Raphaels Verzierungen der Logen des Vaticans. Die Welt ohne Natur, die wir da erblicken, ist gleichsam eine Welt von ästhetischen Elementen der ganzen Natur. Aber durch diese Gemälde im Arabeskenstyl zeigt sich auch nur die Freiheit einer unerschöpflichen Künstlerphantasie in der Bekleidung des Inneren eines Gebäudes. Der unverwahrloseste Geist flüchtet sich selbst von einer solchen bezaubernden Unnatürlichkeit zur Natur zurück. Raphael mischte seine Arabesken mit wahren Gemälden voll der schönsten Natur. Auf eine ähnliche Art lassen sich im Kleinen interessante Arabesken zur Verzierung vortrefflich anwenden. Denn da will die Kunst nicht selbstständig ihrer wahren Bestimmung gemäß erscheinen; sie will nur schmücken. Aber die gemeine Arabeske ist nichts an-

deres, als ästhetische Fratze. Und den Arabeskenstyl zur Würde der wahren Idealität der Kunst erheben zu wollen, kann nur Phantasten einfallen, die das Seltsame, wenn es nicht ohne ästhetisches Interesse ist, für das Ideale halten. Die neueste deutsche Schulpoesie, die sich selbst „die neue Kunst" nennt, hat es in der poetischen Arabeske für's erste am weitesten gebracht.

IV. Die ästhetische Nachahmung der Natur in der Kunst verlangt artistische Wahrheit und Leichtigkeit.

Artistische Wahrheit hat ein Kunstwerk, wenn es den bestimmten Gedanken, oder die bestimmte Empfindung, die es ausdrücken soll, nach einem Typus der Natürlichkeit eindringlich und treffend ausdrückt. Je vollkommener dieses gelingt, desto kräftiger ergreift uns die Kunst als eine zweite Natur. Will man diese Wahrheit Täuschung nennen, so ist die schöne Kunst allerdings zur Täuschung verpflichtet. Aber wer von der schönen Kunst überhaupt nichts Höheres verlangt, als daß sie täusche, der

hat keine Ahndung von dem Wesen der Schönheit. Bloß sinnliche Täuschung, z. B. durch Perspective, hat an sich nicht den mindesten ästhetischen Werth. Sie erhält ihn erst, wenn sie den ästhetischen Charakter des Ganzen vollendet, oder zum Theil mit hervorbringt. Eine andere Art von Täuschung ist die ästhetische Magie des idealen Kunstwerks. Auch ihr liegt die Wahrheit zum Grunde, durch die sich das Natürliche in das Ideale, und dieses in jenes verliert. Reich an Wahrheit überhaupt ist ein Kunstwerk um so mehr, je mannigfaltiger und eindringlicher es in ästhetischen Verhältnissen den ursprünglichen Richtungen des menschlichen Geistes entgegen kommt. So entsteht die höhere Wahrheit der Kunst, wenn moralisches und religiöses Interesse sich mit dem ästhetischen in dem Kunstwerke abdrückt. Darum wendet sich auch die Philosophie an die Kunst, wenn das Bedürfniß des Höchsten und Göttlichen im menschlichen Daseyn bei aller Wissenschaft und allem unästhetischen Glauben keine Befriedigung findet.

Artistische Leichtigkeit hat ein Kunstwerk um so mehr, je weniger die Kunst in ihm sich selbst verräth. Und die Kunst soll sich nicht selbst verrathen. Sie soll als eine zweite Natur ihr vollendetes Werk so hinstellen, als wäre es ohne technische Mühe entstanden, oder wie Schiller es nennt, „schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen." Wo die technische Mühe durchblickt, da hat die Kunst den Geist der Natur verfehlt, den sie in der ästhetischen Nachahmung der Natur immer zuerst vor Augen haben soll. Aber die wahre Leichtigkeit schöner Darstellungen schließt auch alles Steife und Unbehülfliche aus, ob es gleich in der Natur selbst sich da findet, wo die Natur in der Entwickelung der bildenden Kräfte den Typus der natürlichen Vollkommenheit nicht ganz erreichte. Dergleichen Erscheinungen nachzuahmen, kann nur in komischen Verhältnissen schön seyn. In allen ernsthaften Verhältnissen gilt für den Künstler die Regel des Aristoteles: „Was für natürlich gelten soll, muß man nach dem beurtheilen, was der Natur selbst am besten gelungen ist."

V. Artistische Vollkommenheit schließt Neuheit, und auf ihrer höchsten Stufe die ursprüngliche Neuheit oder Originalität in sich, durch die das wahre Genie seine schöpferische Kraft unverkennbar darthut.

Nicht etwa, weil der menschliche Geist des Alten müde wird, und im Guten, wie im Schlechten, von Zeit zu Zeit etwas Neues verlangt, gehört Neuheit zur artistischen Vollkommenheit. Was vortrefflich ist, bleibt in Ewigkeit vortrefflich. Das natürliche Bedürfniß der Abwechselung hat an sich mit dem ästhetischen Verlangen nach Neuheit wenig gemein. Aber wir verlangen von der Kunst mit ästhetischem Rechte dieselbe Unerschöpflichkeit im Mannigfaltigen, die zum Wesen der Natur gehört. Der schöpferische Künstlergeist soll uns durch Kraft und Fülle zu sich hinziehen, wie die Natur, über die er herrscht. Das Gefühl der menschlichen Ohnmacht, die nicht weiter kann, schlägt nieder, und verscheucht alles ästhetische Wohlgefallen. Neuheit der Composition ist das We-

nigste, was wir dem Künstler ansinnen; denn wo sogar diese fehlt, da hat die Phantasie ganz geruht, und die getroffene Natur ist nun technisch copirt. Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung ist schon mehr. Durch sie bricht die Kunst neue Bahnen, und die Selbstständigkeit des Künstlergeistes erscheint kräftiger und bestimmter. Aber so weit von der bloßen Neuheit der Composition bis zur Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung, so weit ist von dieser noch bis hinauf zur wahren Originalität, durch die sich das wahre Genie ankündigt, behauptet und bewährt.

Was man auch alles bei dem mißhandelten Worte Genie zu denken verwöhnt seyn mag; es giebt eine Freiheit des Geistes, mit der die Menschheit im Menschen anfängt; und wo diese Freiheit als die höchste intellectuelle Selbstständigkeit das kaum zu Erfindende erfindet, und das kaum zu Entdeckende entdeckt, da ist sie der Genius der Kunst und der Wissenschaft, oder das wahre Genie. Das wahre

Kunstgenie — denn nur von diesem ist in der Aesthetik die Rede — findet sich im Conflict mit dem Zeitalter, mit Mustern, Beispielen, Regeln, kurz mit Allem, was nicht unmittelbar die Natur selbst ist. Es will sich messen mit der Natur, und um es zu können, versenkt es sich in ihr Innerstes, und sucht sie in ihrem Innersten zu ergreifen. Es haßt also alle Unnatur mit dem gediegensten Hasse. Aber alles Gemeine stößt es aus der Natürlichkeit aus. Mit Schöpfergefühl strebt es, eine Welt aus sich selbst heraus zu bilden, indem es jedem Typus der Natürlichkeit, den es ergreift und in sich aufnimmt, nach seinem ästhetischen Bedürfnisse, dem nichts Halbes genügt, den Charakter seiner eigenen Kraft, seiner eigenen Weltansicht mittheilt. Ohne irgend Originalität zu beabsichtigen, bringt das Genie, wenn es anders nicht sich selbst verläugnet, nur Originales hervor; denn durch das Genie tritt das Individuellste in der Seele des Künstlers objectiv, das heißt, nach den allgemeinen und höchsten Gesetzen des Schönen richtig hervor. Das Werk des Genies ist also individuell und allge-

mein zugleich. Es ist immer neu, und doch musterhaft. Es reißt Jeden hin, wer es zu fassen vermag; denn die menschliche Seele spricht als eine Weltseele aus ihm. Der verkennt also das wahre Kunstgenie durchaus, wer es in jedem kühnen und wilden Spiele der Phantasie, oder gar in seltsamen, studirten und ergrübelten Zügen zu erkennen glaubt. Durch das wahre Kunstgenie wirkt in der schöpferischen Freiheit des Geistes eine gewaltige Vrrnunft. Aber diese Vernunft wirkt unmittelbar darstellend, nicht raisonnirend. Die Verirrungen des Genies gehören der menschlichen Schwachheit, nicht dem Genie selbst an.

VI. Auf der höchsten Stufe der artistischen Vollkommenheit drückt das Werk der schönen Kunst eine Begeisterung aus, in welcher alle Seelenkräfte mit ästhetischer Energie auf ein gemeinschaftliches Ziel hinwirkten.

Die artistische Begeisterung ist eben so wesentlich verschieden von der theoretischen, als von der moralischen und religiö-

sen. Die negative Begeisterung oder enthusiastische Bewunderung des Schönen ist kaum ein Vorspiel der artistischen. Der Künstler heißt begeistert, wenn er, von einem Gedanken ergriffen, der für sein Talent der Keim einer neuen Schöpfung wird, nur in diesem Gedanken lebt, und die neue Schöpfung versucht. Die Wärme, mit der er dann arbeitet, theilt sich seinem Werke mit; und ohne diese Wärme fehlt jedem Kunstwerke das innere Leben, durch das sich die Kunst als eine zweite Natur bewährt. Aber nicht alle artistische Begeisterung ist vernünftig, und nicht alle hat die Kraft in ihrem Gefolge. Es giebt auch eine erkünstelte Begeisterung, die von theoretischen Reflexionen ausgeht, und sich fast immer in ohnmächtige Bestrebung auflöset. So streben am deutschen Parnasse kritische Zaunkönige, die den Flug des Adlers nicht genug bewundern können, wohl einmal enthusiastisch auf eigenen Fittichen nach dem Höchsten.

Wo die artistische Begeisterung etwas Vortreffliches hervorbringt, da ist sie nicht

unbesonnen. Die Phantasie ist in ihr unter den sogenannten Seelenkräften die herrschende; aber sie herrscht nicht auf Kosten des Verstandes. Den Verstand zu beschäftigen ist nie der unmittelbare Zweck der Kunst; folglich wird auch in der artistischen Begeisterung, die von selbst auf den Zweck der Kunst gerichtet ist, der Verstand die Phantasie nur vor Verirrungen schützen und ihre Werke ästhetisch ausbilden helfen. Aber gerade dadurch vollendet der wahre Künstlerverstand das Werk der Phantasie. Deßwegen zeichnen sich die Meisterwerke des wahren Genies auch durch eine Fülle des feinsten und kräftigsten Verstandes aus. Das Schein-Genie, des nur phantasirt, will von dergleichen Verstande in der Kunst nichts hören, weil es selbst ohne Schwäche des Kopfs sein spielendes Phantasiren nicht aushalten könnte.

Es giebt also auch einen Künstlerscharfsinn, der dem Künstlerwitze entgegen zu wirken scheint, und doch mit ihm das Geist- und Sinnreiche in der ästheti-

schen Erfindung möglich macht. Unmöglich aber ist eine ästhetische Erfindung ohne Witz. Denn was wir Witz, ernsthaften sowohl, als komischen nennen sollten, ist nicht eine besondere Seelenkraft, die man in den Lehrbüchern der Psychologie als ein Vermögen der Entdeckung versteckter Aehnlichkeiten zu definiren pflegt; es ist der Verstand selbst, der aber nicht nach Gesetzen der Naturnothwendigkeit und der Vernunftnothwendigkeit Erkenntnisse ordnet, sondern durch die willkürlich trennende und willkürlich verbindende Einbildungskraft determinirt wird. Das untrügliche Kennzeichen des Witzes ist das Ueberraschende in glücklichen Combinationen, die aus dem Nichts zu entspringen scheinen. An den überraschenden Trennungen des gewöhnlich Verbundenen erkennt man den Scharfsinn. Witzige und scharfsinnige Gedanken sind dann wahre Gedanken, wenn die Einbildungskraft der Erkenntniß glücklich vorsprang. Auf das Aehnliche ist übrigens der Witz von selbst gerichtet, weil alle Verstandescombinationen dem Princip der Aehn-

lichkeit folgen. Die ganze bisher übliche Theorie dieser sogenannten Seelenkräfte bedarf einer Revision und zum Theil einer völligen Umarbeitung. Dazu aber ist in der Aesthetik nicht der Ort. Unterdessen mögen die Psychologen sich in der vortrefflichen Vorarbeit spiegeln, durch welche Jean Paul Richter in seiner Aesthetik das alte Gebäude der Lehre vom Witz und Scharfsinn bis zum völligen Umsturz erschüttert hat.

VII. Durch vollendete Cultur, sowohl der ästhetischen Form, als des Ausdrucks, entsteht die classische Vortrefflichkeit eines Kunstwerks.

Den Begriff des Classischen in der Kunst verkennt man ganz, wenn man, wie Jean Paul Richter, das Classische mit dem Vortrefflichen überhaupt verwechselt. Freilich war es auch von der andern Seite ein arger Mißverstand, das Geistloseste classisch zu nennen, wenn es nur correct war. Aber in einem philologischen Sinne ist das Wort entstanden, und als es eine höhere Bedeu-

tung erhielt, wäre es ganz überflüssig geworden, wenn man nichts anders, als ästhetische Vortrefflichkeit überhaupt, damit hätte bezeichnen wollen. Nicht der Grad des ästhetischen Werths überhaupt unterscheidet classische Werke von denen, die es nicht sind; sondern der höchste Grad der ästhetischen Cultur ist das Merkmal des Classischen in der Kunst. Der Begriff des Classischen gehört unter die stetigen Begriffe. Ein Kunstwerk ist nicht mehr oder weniger classisch; es ist entweder schlechthin classisch, oder gar nicht. Doch so genau nimmt man es in der Anwendung mit dem Worte nicht. Dann heißt etwas mehr oder weniger classisch, je nachdem es sich der vollendeten Cultur mehr oder weniger nähret. Das Classische ist das Siegel der ästhetischen Vortrefflichkeit. Wer also eine correcte Trivialität classisch nennt, fehlt gegen den Sprachgebrauch, und sündigt gegen das Genie. Wenn gefragt wird, ob ein correctes, oder triviales Werk in der ästhetischen Schätzung mehr gelten soll, oder ein rohes, incorrectes und verwildertes Werk des Genies; wie kann man da

mit der Antwort zögern, wenn man anders nicht das Wesen des Schönen in der Correctheit sucht? Aber der incorrecten Genialität muß die Kritik nicht verhehlen, daß allen Kunstwerken das Siegel der Vollendung fehlt, wenn der prüfende Verstand die Reinheit der ästhetischen Form und das richtige Uebermaß zwischen dem Zuviel und Zuwenig vermißt, an dem man die wahre Cultur erkennt. Nach vollendeter Cultur, also nach jenem Ebenmaße strebte das Genie in Griechenland. Die schönsten Werke der griechischen Kunst heißen mit vollem Rechte classisch. Aber die moderne Kunst neigt sich gewöhnlich entweder zum Trivialen, oder zum Verwilderten. Classische Werke der Poesie zeichnen sich vorzüglich durch Vollendung der poetischen Sprache, durch die reinste Natürlichkeit der Bilder, und durch das Ebenmaß der Gedanken aus, das, ohne der Kraft und Wärme zu schaden, alle die Mißverhältnisse vermeidet, die der übersprudelnde Witz und die regellose Phantasie recht mit Lust und Liebe stiften. Um überhaupt seinen Sinn für classische Vortrefflichkeit zu

bilden und zu sichern, halte man nur unerschütterlich fest an den griechischen Mustern. Homer, Pindar und Sophokles sind classische Dichter. In der römischen Poesie usurpirte schon das geistreiche Talent die Rechte des Genies; noch mehr in der französischen. Classische Dichter unter den Italienern sind Petrarch, Ariost und Tasso; unter den Spaniern vorzüglich Cervantes als Verfasser des Don Quixote; unter den Deutschen vorzüglich Klopstock und Göthe. Gedichte, die durch classische Vortrefflichkeit verwandt sind, können übrigens ganz heterogen seyn. Was ist heterogener, als die Poesie Tasso's und Ariost's, Klopstock's und Göthes? Spanier und Deutsche haben unter den cultivirten neueren Nationen im Ganzen am wenigsten Gefühl für die wahre Vereinigung des Genies mit classischer Bildung. Die Franzosen würden den feinsten Sinn für das Classische haben, wenn ihr beschränkter Geschmack sich nicht mit dem Eleganten, in Ermangelung der wahren Schönheit, begnügte. Aber es läßt sich auch eine Ueberfüllung der Phantasie denken, die den dich-

terischen Kopf unempfänglich für den Reiz der classischen Bildung macht. Wenn aber ein solcher Dichter auch unter Mißverhältnissen durch ästhetischen Gedankenreichthum uns entschädigt; sollen wir ängstlich nach der Idee der classischen Vortrefflichkeit mit ihm abrechnen?

VIII. Unerschöpflich ist die Kunst, so lange sie nicht widernatürlich sich selbst beschränkt, in der Mannigfaltigkeit von eigenthümlichen Zügen, deren Inbegriff der Styl des Künstlers heißt.

Mit dem Begriffe des Styls ist in der Schätzung der Kunstwerke wenig ausgerichtet, wenn man nicht Alles, was der schönen Kunst wesentlich ist, schon als bekannt voraussetzt. Die poetische Schönheit vollends durch den Gegensatz des poetischen und prosaischen Styls erschöpfen wollen, etwa so, wie es der verdienstvolle Adelung versucht hat, heißt, den poetischen Geist, der mehr als Styl ist, auf den Werth eines gemeinen Darstellungstalents herabsetzen, das sich auf Nebensachen vor-

trefflich verstehen kann, ohne die Hauptsache in der Kunst auch nur zu ahnden. Wo die Schönheit im Allgemeinen schon fest gegründet ist, und wo selbst die verschiedenen Gattungen des Schönen schon ihren Gattungscharakter behaupten, da erst fängt die Schönheit des Styls an.

Es giebt also, genau genommen, gar keine Regeln des Styls; denn es giebt nur Regeln für das Allgemeine, nicht für das Eigenthümliche. Eine allgemeine Theorie des Styls läßt sich nur als eine ästhetische Warnungslehre oder Anzeige der Grenzen denken, die der selbstständige Geist nicht überschreiten darf, wenn seine Eigenthümlichkeit es nicht mit dem guten Geschmacke verderben will. Gegen die Nützlichkeit einer solchen Warnungslehre ist nichts zu erinnern; aber sie kann doch keiner künftigen Eigenthümlichkeit vorgreifen, also überhaupt nur Exempel statuiren, indem sie zeigt, wie dieser oder jener Künstler und Autor mit seiner Eigenthümlichkeit gegen die Regel fehlte. Aber auch dadurch lernt man ein Kunst-

werk nur negativ kennen. Das positive im Schönen ist die Seele des Styls; und dieses geht in's Unendliche, wie die Physionomien. Was überhaupt in einem schönen Gesichte das Eigene der Physionomie, das ist in einem schönen Kunstwerke der Styl. Es giebt einen Nationalstyl, wie eine Nationalphysionomie. Den gemeinschaftlichen Styl der Künstler, die zu Einer Schule gehören, kann man mit den Familienphysionomien vergleichen. Aber nach allgemeinen Begriffen die verschiedenen Arten des Styls classificiren, heißt, das Eigenthümliche, das in's Unendliche geht, durch allgemeine Gegensätze erschöpfen wollen, also sich selbst widersprechen. Der Nachtheil, den dieser Widersinn der Aesthetik sowohl, als der Ausübung der Künste nach Grundsätzen bringt, ist kaum zu beschreiben. Die methodische Geschmacklosigkeit findet dabei besonders ihre Rechnung.

IX. In dem Style eines Kunstwerks erkennt man mehr oder weniger die Individualität, die Schule, das Zeit-

alter des Künstlers, und die Nation, der er angehört.

Jeder selbstständige Künstler hat seinen individuellen Styl, oder wie man es auch nennt, seine Manier. Ist der individuelle Styl original und von objectiver Vortrefflichkeit, so fängt mit ihm eine gute Schule an. Dann werden aber auch gewöhnlich die Nachahmer, die ihre eigne Individualität leicht aufopfern, weil sie an ihr wenig aufzuopfern haben, von dem Eigenthümlichen, das sich aller Nachahmung entzieht, thöricht ergriffen. Sie wollen es nachkünsteln; und es entsteht der manierirte Styl, eine widrige Erscheinung, die den unverkünstelten Geschmack besonders durch die Affectation der fremden Eigenthümlichkeit beleidigt, wenn gleich die Nachahmer selbst sich dieser Affectation selten deutlich bewußt sind. Diese verständige und schöne Nachahmung der Kunst eines Meisters ist auf das allgemeine in seinen Werken, nicht auf das Individuelle gerichtet, das die Natur doch für sich behält.

Der Styl des Zeitalters und der Nationalstyl folgen allen Modificationen, denen die menschliche Natur in Masse unterworfen ist. Gewöhnlich drückt der besondere Styl einer Nation das nur Besondere ihrer Geschmacklosigkeit, oder der Einseitigkeit ihres Geschmacks aus. Aber der Geist des Zeitalters und der Nationen kann auch das Vortreffliche in der Kunst so mannigfaltig modificiren, daß Kunstwerke aus verschiedenen Zeitaltern und von verschiedener Nationalabkunft sich zu einander verhalten können, wie Blumen, die zu verschiedenen Jahreszeiten und unter verschiedenen Himmelsstrichen wachsen, ohne einander an Schönheit überhaupt zu übertreffen. Dann fügt es sich auch wohl einmal, daß der Styl des einen Zeitalters, oder der einen Nation, einen ästhetischen Gegensatz mit dem Style eines andern Zeitalters, oder einer andern Nation bildet. Nie aber wird dieser Gegensatz das Wesen der Kunst erschöpfen, so wenig, wie die Weltgeschichte in erschöpfenden Gegensätzen die Menschheit darstellt.

Mit Recht stellten die Griechen ihren Nationalgeschmack dem orientalischen entgegen, den sie den barbarischen nannten. Aber der alte Gegensatz zwischen griechischem und orientalischem Geist und Styl erschöpft das Wesen der Kunst eben so wenig, als der neuere Gegensatz des Antiken und des Modernen, oder des Griechischen und des Romantischen. Wer die unendliche Mannigfaltigkeit der schönen Entwickelungen des Kunstgefühls in eine solche Klemme einsperrt, sündigt nicht verständiger gegen die Natur, als, wer den Geschmack einer Nation mit allem Eigenthümlichen, das nur Styl ist, zur Würde eines Normalgeschmacks erheben will. Normal ist nichts in der Kunst, als das Allgemeine, das keinem Zeitalter und keiner Nation angehört; also nur dasjenige, was mehr, als Styl ist. Ein Grieche, der die Sakontala des Indiers Kalidas verschmäht haben würde, hätte eben so Unrecht gehabt, als ein Indier, der die Antigone des Sophokles gering schätzte. Beiden dürfen indessen nur ein Uebermaß von Nationalität vorge-

worfen werden. Wenn aber deutsche Aesthetiker, die sich der allgemeinen Idee des Schönen bemächtigen wollen, mit dem Gegensatze des Griechischen und des Romantischen auszukommen glauben, tragen sie ihre beschränkte Abstraction in die Weltgeschichte des Schönen hinein, deuten dann aus dem griechischen und dem romantischen Style heraus, was weder griechisch, noch romantisch ist, und verwirren das Allgemeine mit dem Besonderen, das Nothwendige mit dem Zufälligen so, daß die Kunst selbst mit der Theorie zu Grunde gehen müßte, wenn sie nicht leicht und frei, wie ein Geist, durch alle dergleichen peinliche Gegensätze durchschlüpfte.

Der orientalische Styl in der Kunst war zu allen Zeiten ungefähr derselbe. Ein beträchtlicher Theil des Eigenthümlichen, das ihn am auffallendsten von dem griechischen Style unterscheidet, fällt in das große Fach des Geschmacklosen nach allgemeinen, nicht bloß griechischen Begriffen. Denn der orientalische Sinn fand von jeher die Grenzen des Natürlichen

und des Vernünftigen in der Kunst zu enge. Aber wo das orientalische Kunstgefühl die rechte Saite trifft, da ertönt auch eine Harmonie, die das Innerste der Seele durchdringt. Da zeigt die Kunst, besonders die Poesie, sich in ihrer wahren Bestimmung, nicht zu spielen, sondern das Gefühl zu erwecken, durch das sich der menschliche Geist mit dem Bewußtseyn seiner ursprünglichen Bestrebungen in der Idee des allgemeinen Daseyns verliert. Die orientalische Kunst war immer vorzüglich religiös. Selbst wo sie leichtsinnig wird, z. B. in der Liederpoesie des Persers Hafiz, schmilzt sie nach dem Unendlichen hinüber. Der Orientaler verlangt von der Kunst tiefe Wahrheit, Energie und Innigkeit in kühnen Formen. Aber er läßt diese Formen verwildern. Das Geistreiche wird bei ihm seltsam, das Große ungeheuer. Und fast immer wurde das ästhetische Gefühl im Orient durch eine schwärmerische Religionsmetaphysik unterdrückt, die bald alle Kunst anfeindete, bald die Dichtung auf ein abenteuerliches Allegorisiren metaphysischer Begriffe zurückführte. Wenn aber die orien-

talische Poesie einmal zu spielen anfängt, so wird ihr Alles zur Puppe, z. B. die poetische Erzählung zum bloßen Mährchen.

Was man griechischen Styl nennt, ist großen Theils die reinste Schönheit selbst. Die griechische Kunst ist eben deswegen die musterhafteste für alle Zeitalter und Nationen, weil sie sich am bestimmtesten über Alles, was nur Styl ist, erhebt. Den unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn getreu zu seyn, war des griechischen Künstlers angelegentlichste Sorge. Darum mußte selbst aus der griechischen Religion, der Kunst zu Gefallen, die Metaphysik der alten kosmogonischen Dichtungen sich in die Auditorien der Philosophen, und vielleicht auch in die Geheimnisse der Mystagogen, zurückziehen. Das Seltsame und Ungeheure war den Griechen in der Kunst wie im Leben zuwider. Frei, aber nicht gesetzlos, bildete die griechische Künstlerphantasie den religiösen Glauben zu einem ästhetischen Traume aus. Dieser Traum, den keine Dogmatik beschränkte, wurde die

Seele der griechischen Kunst. Er hatte alle Reize eines jugendlichen Spiels; aber es war nichts weniger, als ein bloßes Spiel, was der Grieche von seiner schönen Kunst verlangte. Sie sollte ihm nicht, wie ein Mährchen, die Zeit verkürzen, sondern das wirkliche Räthsel des menschlichen Daseyns in schönen Formen versinnlichen; die natürlichsten Verhältnisse der Menschheit vergegenwärtigen; das Anmuthigste, was das Leben hat, in sich aufnehmen; Verstand, Verdienst und jede Vortrefflichkeit ehren; selbst mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menschheit drückt, das trauernde Gemüth ästhetisch aussöhnen; vorzüglich eine sanfte Resignation befördern, und die Wege des dunkeln Schicksals mit Blumen bestreuen. Darum versenkte sich der griechische Künstlergeist in keiner düstern Betrachtung seiner selbst. Er blickte heiter in die Welt, freuete sich seiner Kraft, das Leben, wie es ist, in den bestimmtesten Formen zu ergreifen, steigerte den Typus der reinsten Natürlichkeit zur ästhetischen Idealität, und schwelgte im Kunstgefühl, ohne zu schwärmen.

Die romantische Kunst, die in den mittlern Jahrhunderten entstand, ehe man die Wiedererweckung der griechischen ahndete, ist ursprünglich schwärmerisch, und überladen mit dem, was Styl heißt. Eine finstere Mönchsmoral hatte die Gewalt der Phantasie in das Innere des Herzens zurückgedrängt. Da brütete sie über natürlichen und unnatürlichen Gefühlen. Und es entstand die romantische Liebe, die nicht bloß, wie alle wahre Liebe, das Uebersinnliche mit dem Sinnlichen moralisch ausgleicht, sondern sich mit Vasallentreue einer Herrin zu Eid und Pflicht darbietet, und gottesfürchtig diese Vasallentreue bewahrt. Was in Griechenland schöne Empfindung gewesen war, wurde im romantischen Europa etwas gar Anderes. In schwärmerischer Zärtlichkeit schwelgend, moralisirte der romantische Dichter mit sich selbst. Der Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht wurde eine ganz neue Aufgabe für die Poesie. Die religiöse Dichtung folgte ängstlich, damit der wahre Glaube durch keine Phantasie gefährdet werde, dem Leitfaden einer eisernen Dogmatik. Die

zeichnende und plastische Kunst verabscheute, um der conventionellen Sittsamkeit willen, alles Nackte. Die unerzogene Poesie suchte guten Rath bei der scholastischen Gelehrsamkeit. Aber es war doch ein neues Jugendgefühl der wieder erwachenden Menschheit, was in diesen barbarischen Formen sich regte. Durch die romantische Poesie der Liebe und der Religion war für die Künstler, besonders für die Dichter, ein neuer Stern aufgegangen. Es gab nun eine ganz andre ästhetische Welt. Will man aber die romantische Kunst, besonders die romantische Poesie, richtig, nicht schwärmerisch, schätzen, so muß man sie in ihrer Vortrefflichkeit auf der Höhe erblicken, die sie erst seit dem vierzehnten Jahrhundert genau in den Verhältnissen erreichte, wie sie aufhörte, gothisch zu seyn. In Dante's weltumfassender Poesie scheidet sich die gothische Finsterniß von dem neuen Tage. Aber mit Petrarch fängt in der Poesie, und mit Raphael und Michel Angelo in der Malerei die classische Romantik an. Nur unheilbare Schwärmer können in unsern Tagen die Poesie der

Provenzalen und die Maleret des Cimabue wieder herstellen wollen. Etwas Anderes ist, den hohen Werth der älteren romantischen Kunst auch in ihrer gothischen Beschränktheit anerkennen, und etwas Anderes, in diese Beschränktheit mit andächtigem Kindersinn romantische Vollkommenheit hineinträumen.

Was man modernen Styl im Gegensatze sowohl mit dem antiken, als dem romantischen, nennen kann, ist eine Mischung von beiden. Diese Mischung ist gewöhnlich nur in dem Verhältnisse gelungen, wie die Künstler weder antik, noch romantisch seyn, sondern nur der Vernunft und Natur im Allgemeinen getreu bleiben und sich selbst genug thun wollten. In der neuern Poesie besonders sind fast alle geflissentliche Nachbildungen der Antike in ihrem ganzem Umfange frostig ausgefallen, z. B. alle Trauerspiele im ganz griechisch seyn sollenden Styl. Denn aus der romantischen Denk- und Sinnesart ist die unsrige hervorgegangen. Nur auf romantischem Boden wächst die Blume der

neueren Poesie natürlich. Aber griechische Cultur und ein reineres Kunstgefühl überhaupt muß die Blume erziehen. Die geflissentliche Romantik ganz im Sinne der Ritterzeit fällt in unserm Jahrhunderte fast immer grotesk aus.

X. In allen Gattungen des Styls findet die Kunst, die mit der Natur wetteifert, von selbst den Uebergang vom Natürlichen zum Wunderbaren.

Alles wahre Kunstgefühl dringt auf einen Wetteifer der Kunst mit der Natur. Aber was ist denn die allgemeine Evolution der Natur selbst in allen ihren Erzeugnissen und Formen für unsern Geist anders, als ein beständiges Wunder? Wunderbar, wie die Natur selbst, will also auch die Kunst seyn, die dem Geiste der Natur folgt. Nicht, als ob es ohne den Reiz des Wunderbaren überall keine Schönheit in der Kunst gäbe. Kann doch das Schöne in der Natur selbst uns auf das mannigfaltigste befriedigen, ohne daß wir dabei an das Wunder der Entstehung der Dinge

denken. Aber so natürlich dieser Gedanke aus der Betrachtung der Dinge entsteht, so natürlich folgt die Kunst einem Gefühle, durch das sich die Wirklichkeit in eine ästhetische Möglichkeit verliert, deren Reich unbegrenzt ist. Schöpferisch in der Nachahmung der Natur, fühlt sich der Künstler als Herr und Meister der Naturkräfte, deren metaphysischen Zusammenhang doch kein Sterblicher erkennt. Die erkennbaren Naturgesetze fesseln die wahre Künstlerphantasie nur an den Typus der Natürlichkeit, nicht an eine bestimmte Ordnung der Naturkräfte. Man denke sich aber eine andere Ordnung der Naturkräfte; und es ist nicht einzusehen, warum Wesen von menschlicher Gestalt nicht unsichtbar durch die Luft schweben, durch ein Kopfnicken Berge erschüttern, durch ein Wort Wüsten in Paradiese verwandeln sollten. Alles Wunderbare hat an sich schon einen ästhetischen Charakter, weil es in einem freien Reflexionsgefühle die Phantasie hinreißt. Aber gemeine Arabeskenwunder kann auch eine Amme ersinnen, die Mährchen zum Einschlafen erzählt. Zwischen dem

Wunderbaren und der ästhetischen Vortrefflichkeit ist gar kein unmittelbarer Zusammenhang. Diesen Zusammenhang muß die wahre Künstlerphantasie durch eine glückliche Dichtungsart schaffen. Da muß dann ein richtiges Gefühl dem Künstler sagen, wie weit er seine Phantasie ausschweifen lassen darf, ohne sich von schönen Wunderdingen zu bloß interessanten, und von diesen weiter bis zu widersinnigen, läppischen und affectirten Phantasmen zu verirren. Nackte Wunder, die die Stelle des Schönen ersetzen sollen, sind ein armseliges Gaukelwerk. Die frostigsten Wunder sind gewöhnlich die allegorischen, weil sie durch Individualisirung des Abstracten leicht das Naturgefühl beleidigen, das von abstracten Dingen nichts weiß. Aber wo die Kunst überhaupt im Wetteifer mit der Natur etwas Großes vollenden will, z. B. im heroischen Trauerspiel und in der Epopöe, da dürfen Wunder nicht fehlen.

XI. Das Bedürfniß des Wunderbaren in der Kunst vereinigt sich mit der Er-

findung und Anwendung einer ästhetischen Mythologie.

Wunder der Kunst verlangen keinen Glauben. Was sich vom Wunderglauben in die Schöpfung ästhetischer Erfindungen mischt, ist nicht Gefühl des Schönen. Der Wunderglaube überhaupt kann das Gefühl des Schönen beleben; aber wecken kann er es so wenig, als bilden. Auch religiöser Aberglaube hat ursprünglich mit dem Schönen nichts gemein. Die gemeine Superstition ist durchaus unästhetisch. Sie entsteht aus einer dumpfen Hingebung der Vernunft an Phantasmen, Meinungen und Mährchen. Selbst der edlere, wirklich religiöse Glaube, der auf das Göttliche gerichtet ist, und es nur verkennt, verlangt ursprünglich keine ästhetische Befriedigung. Wenn ein Symbol des Göttlichen nur zur Andacht hinreißt, ist dem Andächtigen an dem ästhetischen Werthe dieses Symbols unmittelbar gar nichts gelegen. Aber die schöne Kunst verlangt zu ihrer Vollendung eine Mythologie, die nur da entstehen kann, wo ästhetisches und re-

ligiöses Gefühl sich vereinigen. Denn der höchste Reiz des Wunderbaren fängt überhaupt erst da an, wo die Phantasie das Göttliche, das über alle Natur ist, in die Natur herabzieht, und es als das Uebernatürliche darstellt, das gleichwohl nicht unnatürlich seyn darf. Aber wo die Andacht das Göttliche in seiner überirdischen Reinheit ergreift, da duldet sie keine Vermischung des Göttlichen mit dem Natürlichen; und gerade auf dieser Vermischung beruht die Möglichkeit einer ästhetischen Darstellung religiöser Ideen. Der reine Monotheismus fordert den Andächtigen zur erhabensten Betrachtung auf; aber das Bedürfniß der Darstellung schlägt er nieder. Er erlaubt dem freien Geiste, der sich in das Wunder der Schöpfung versenkt, seine Betrachtung poetisch auszusprechen; aber schon in der Erzählung wunderbarer Begebenheiten, durch die sich der Unendliche offenbart haben soll, ist der Monotheismus schüchtern, damit der Gott, der sich offenbart, auch in der Erzählung nicht eigentlich erscheine. „Du sollst dir kein Bildniß, noch Gleichniß von mir machen!"

ist das zweite Gebot der Religion, deren Bekenner den Ewigen im Geist und in der Wahrheit anbeten. Mit dieser Religion entzweiet sich also die schöne Kunst unvermeidlich, sobald sie nur ihrem Geiste folgt. Die Kunst entgöttlicht die Gottheit, soweit es das ästhetische Interesse verlangt. Dafür vergöttlicht sie die Natur, in deren unendliche Mannigfaltigkeit sie religiöse Dichtungen hineinträgt.

Die griechische Mythologie war ursprünglich nicht viel ästhetischer, als die morgenländischen Religionssagen, wenn sie gleich nie, wie diese, monotheistisch war. Die alten kosmogonischen Dichtungen vom Gott Himmel und der Göttinn Erde boten der Künstlerphantasie nicht mehr Stoff dar, als die zu ihnen gehörenden Personificationen der Zeit, der Nacht, des Schlafs, der Gerechtigkeit und dergleichen. Aber als die griechische Phantasie die alten kosmogonischen Dichtungen umarbeitete, und die neuen Götter erfand, die als Repräsentanten menschlicher Vortrefflichkeit und menschlicher Freuden verehrt

wurden, da fing die ästhetische Mythologie an, die seitdem ihres gleichen nicht gehabt hat, und so unvergänglich ist, wie die griechische Kunst. Was wirklich religiöses Gefühl in der Verehrung dieser Götterwesen war, entstand nicht aus der Betrachtung der besondern Vollkommenheit, durch die sich die griechischen Gottheiten von einander unterscheiden; es wurde unmittelbar aus dem Herzen, wo es ohne bestimmten Gegenstand war, auf das ganze Götterreich übergetragen. Der Grieche war religiös, indem er alle Götter anbetete. Aber die griechischen Künstler bildeten die ästhetische Mythologie zur höchsten Vollkommenheit dadurch aus, daß sie die interessanten Eigenschaften, durch die sich eine Gottheit von der andern unterschied, ästhetisch idealisirten, und selbst die moralische Unvollkommenheit dieser Götterwesen zur Erhöhung ihres ästhetischen Charakters benutzten. So wurden Kunstgefühl und religiöses Gefühl vom griechischen Genie in einander verschmolzen. Jeder Typus einer ästhetischen Vollkommenheit der menschlichen Natur gab eine Göttergestalt. An

System wurde dabei nicht gedacht. Jupiter repräsentirte die Herrscherwürde mit allen ihren Launen und Schwächen; Juno das Ehrgefühl mit der zänkischen Empfindlichkeit; Minerva die gerüstete Politik mit unweiblicher Kälte; Apoll, der schönste Jüngling, die poetische Begeisterung mit mancher Thorheit. Mars, der Repräsentant der Bravour, schreit, wenn er verwundet wird, wie ein Besessener. Merkur, der die praktische Gewandtheit repräsentirt, stiehlt wie ein Beutelschneider. Die Vermischung dieser moralischen und unmoralischen, aber immer ästhetischen Ideen mit historischen Sagen gab den Erfindungen der Künstler eine Beglaubigung, die man weiter nicht prüfte. Aber ohne den ästhetischen Sinn der griechischen Göttermährchen wäre ihr historischer Theil von geringer Bedeutung für die Kunst.

Dieser ästhetische Sinn, in welchem alle vorzüglichere Mythen der Griechen erfunden sind, wäre allein hinreichend, ihnen in der Kunst den Vorzug vor ehrwürdigeren Religionssystemen zu verschaffen,

an deren Entstehung das ästhetische Bedürfniß weniger Antheil hatte. Aber die christlichen Religionsbilder sind überdieß viel zu einförmig, um den griechischen die Wage zu halten. Unter allen überirdischen Wesen, die das Christenthum kennt, ist, außer dem Stifter des Christenthums selbst, kein einziger hervorstechender Charakter. Ein Engel gleicht dem andern, und ein Teufel dem andern. Zwiefacher Bewunderung werth ist deßwegen die Unerschöpflichkeit der italienischen Maler in der Bearbeitung eines so einförmigen Stoffs. Die moralische Würde der christlich-religiösen Gemälde würde auch sonst diesen Zweig der Kunst selbst in unserm unchristlichen Zeitalter blühend erhalten haben. Aber er mußte verdorren, nachdem er seine Zeit geblühet hatte. Nur die griechische Mythologie wird in den zeichnenden und plastischen Künsten so wenig, als in der Poesie, aussterben, wie auch übrigens in den künftigen Jahrhunderten Glaube und Unglaube die Farbe wechseln mögen. In der Poesie verräth sich die ästhetische Einförmigkeit der christlichen Sagen noch auf-

fallender. Selbst Dante mußte die Erde in den Himmel versetzen, um Mannigfaltigkeit in den religiösen Theil seiner Dichtung zu bringen. Die italienischen Dichter nach Dante vermieden lieber christliche Darstellungen ganz, oder betrachteten sie nur als ein Beiwerk ihrer Poesie. In Tasso's Jerusalem sind die Engel und die Teufel die uninteressantesten Geschöpfe. Auch die Spanier wußten in ihren geistlichen Schauspielen nur die Wunderkraft des Glaubens in mannigfaltigen Situationen darzustellen, aus den Engeln und Teufeln aber nichts Besonderes zu machen. Milton's Phantasie brachte zuerst eine Art von Mannigfaltigkeit in die Charaktere der höllischen Geister. Klopstock hat alles Mögliche gethan, die Engel mit verschiedenen Charakteren auszustatten. Aber alle diese Charaktergemälde haben doch nur eine schwache Haltung, weil ihnen keine bestimmte ästhetische Idee zum Grunde liegt.

Die nordische Mythologie ist für die neuere Kunst so gut, wie unbrauchbar, weil sie keine bestimmte Gestalten darbie-

tet. Wie Venus und Apoll aussahen, weiß die Welt. Aber wie sahen Freya und Braga aus? Geister aus der morgenländischen Fabelwelt, Peri's, Gnomen, Sylphen und dergleichen, sind im Allgemeinen ganz interessant, aber auch keine selbstständige Geschöpfe der Phantasie. Auch sie sind fast alle einander gleich, nämlich die guten den guten, die bösen den bösen. Es sind interessante Phantasmen, mit denen die Einbildungskraft spielen kann, wie sie will.

XII. Die Allegorie ist in der Kunst ein kaltes, aber der ästhetischen Erwärmung fähiges Surrogat der Mythologie.

Alle Mythen, die mit Recht so heissen, haben einen allegorisch ausgedrückten Sinn. Die ihn nicht haben, sind bloße Mährchen. Aber eben dadurch unterscheiden sich mythische Darstellungen von religiösen Allegorien, die nichts weiter als dieß sind, daß sie den allgemeinen Begriff nicht bloß durch Symbole, Anspielungen und Personificatio-

nen ausdrücken, sondern ihn individualisiren. Apoll ist zwar die personificirte Begeisterung, Minerva die personificirte Politik, aber mit einer Menge besonderer Eigenschaften, durch die sie zu Individuen werden, denen die Phantasie sogleich eben so bestimmt ein Leben zuspricht, wie sie es den bloß allegorischen Personen, z. B. einer Zwietracht, einer Hoffnung, einer Gerechtigkeit abspricht. Der Witz kann sich in allegorischen Darstellungen sehr hervorthun; deßwegen gefallen sie auch vorzüglich den Franzosen; aber mit der artistischen Nachahmung des Geistes der Natur, die keine abstracte Begriffe personificirt, stehen die allegorischen Personen gewöhnlich im Widerspruche. Die bloß symbolische Allegorie, ohne Personification, muß in den zeichnenden und plastischen Künsten gewöhnlich den allegorischen Personen den Mund aufschließen, damit sie nur zu sagen scheinen, was sie denn eigentlich vorstellen sollen. Aber ob ein Anker, als conventionelles Zeichen der Hoffnung, oder eine Wage, als conventionelles Zeichen der Gerechtigkeit sagt: „Diese Person soll, was ihr sonst

nicht errathen würdet, eine Hoffnung vorstellen, und jene eine Gerechtigkeit!" oder ob diese Worte mit Buchstaben darunter stehen, ist ungefähr dasselbe. Der wahre Naturausdruck geht in der allegorisirenden Kunst fast immer verloren. Die Griechen behielten daher auch, als ihr Kunstgefühl sich entwickelte, aus ihrer älteren Mythologie nur die vorzüglicheren der alten bloß allegorischen Personen bei, z. B. den Schlaf, das Verderben, die vergeltende Gerechtigkeit. Die Römer allegorisirten schon unästhetischer. Mit ihrer Göttin Roma und ihrem Gotte Guter Erfolg (bonus eventus) war der Kunst wenig geholfen. In den mittlern Jahrhunderten drang das Allegorienwesen besonders in die Poesie, weil man durch scholastische Begriffe verwöhnt war, die Poesie überhaupt nur als Einkleidung der Wissenschaft zu betrachten.

In den zeichnenden und plastischen Künsten hat die Allegorie überhaupt, und besonders die allegorische Personification, ihren Werth, wo sie zu Ornamenten anderer Kunstwerke angewandt

wird. Da vollendet sie durch geistreiche Andeutung den Ausdruck des Ganzen. Wenn aber allegorische Personen für sich bestehend dargestellt werden, bleibt der Kunst nichts übrig, als, so viel Menschliches und Individuelles, als das Abstractum in sich aufnehmen kann, in den allgemeinen Ausdruck hinein zu legen. Und doch konnte selbst Raphael, als er die Theologie und die Philosophie als allegorische Personen malte, für diese durch ihn beseelten Begriffe keine recht theologische und recht philosophische Miene erfinden. In der Poesie hat die allegorische Dichtung ein freieres Feld, so lange sie nur nicht episch wird. Dann ist Allegorie nur eine ausgeführte Metapher, eine natürliche Fortsetzung der poetischen Bildersprache. Aber wo die allegorisirende Dichtung episch wird, und allegorische Personen als wirkliche Wesen reden und handeln, da spielt die Poesie mit Begriffen, und hört auf, ästhetische Nachahmerin der Natur zu seyn. In der dramatischen Poesie können allegorische Personen erscheinen, um den poetischen Charakter der Handlung zu er-

höhen; aber wenn sie sichtbar mit handeln, verschwindet die dramatische Wahrheit.

XIII. Jede artistische Composition von größerem Umfange bedarf zu ihrer Vollkommenheit der ästhetischen Contraste.

Nach den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Geistesthätigkeit wird das Interesse der Einheit im Mannigfaltigen merklich erhöht, wenn die freie Reflexion durch Gegensätze fixirt wird; denn alles Reflectiren ist ursprünglich ein Schwanken zwischen Gegensätzen; und wo Gegensätze durch ein Princip der Einheit aufgehoben werden, da fängt die intellectuelle Befriedigung an. Aber der allgemeine Begriff der Entgegensetzung ist noch nicht der ästhetische Begriff des Contrasts. Was man gewöhnlich Contrast nennt, widerspricht sogar der ästhetischen Vollkommenheit einer ernsthaften Erfindung; denn es ist eine auffallende Zusammenstellung des Heterogenen; und der gute Geschmack sucht das

Homogene, weil er Einheit im Mannigfaltigen sucht. Ein lustiger Tact in einer feierlichen Musik, ein derber Scherz in einem Trauerspiele, eine volksmäßige Strophe in einer Ode, stören oder vernichten den Totaleindruck, ohne welchen es keine ästhetische Einheit im Mannigfaltigen giebt. Aber wo das heterogen Scheinende sich in ästhetische Harmonie auflöset, da entstehen die ästhetischen Contraste; und ohne solche Contraste ist jede Composition von größerem Umfange kalt. Eine Blume auf einem Grabe; eine friedlich weidende Heerde neben einem schäumenden Wasserfalle; die zarte Omphale mit der Löwenhaut und der Keule des Herkules; der männliche Hektor im Gespräche mit dem sybaritischen Paris, das sind ästhetische Contraste. Aber die auffallenden Contraste sind selten die schönsten. Das wahre Künstlergenie zeigt sich lieber in den feineren und sanfteren Contrasten, die über das Ganze einer artistischen Composition verbreitet sind. Je natürlicher da jeder Zug sich in einem ästhetischen Gegensatze spiegelt, desto lebendiger erscheint das Gan-

ze in allen seinen Theilen. Und ist es denn nicht der ursprüngliche Contrast zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen, was die Grundlage eines wahrhaft menschlichen Daseyns wird, wenn es sich in harmonische Gefühle der Bestimmung des Menschen auflöset? Aber unsre modernen Künstler lieben mehr die Sprünge, als die schönen Contraste.

XIV. Der eigenthümliche Charakter einer jeden schönen Kunst wird theils durch die Natur ihres Organs, theils durch ihr Verhältniß zur Idee der ästhetischen Vollkommenheit überhaupt bestimmt.

Jede schöne Kunst hat ein zweifaches Organ; ein subjectives in der Natur des schaffenden und empfangenden Geistes; ein objectives in der Natur des Materials, das sie ästhetisch verarbeitet. Nach beiden Gesichtspunkten sind die schönen Künste mehr oder weniger ästhetisch verwandt unter einander.

Die physiologischen und die transcendentalen Eintheilungen der schönen Künste, wie sie auch immer ausfallen mögen, gehen die Aesthetik nichts an. Was nützt es hier, zu wissen, daß den fünf Sinnen fünf Künste zu entsprechen scheinen? Vergebens suchen wir diese fünf Künste auf. Denn der Geruch und der Gaumen-Geschmack sind nun einmal so durchaus subjectiv, daß sie sich in keine ästhetische Objectivität fügen. Warum sie es sind, ziemt den Physiologen zu untersuchen. Wenn aber ein Physiolog die Parfümirkunst und die Kochkunst zu den schönen Künsten zählt, weil er sich nach allgemeinen Begriffen ein schönes Kunstwerk für die Nase und für den Gaumen denken kann, dann mag er selbst zusehen, wie er seine Nase und seinen Gaumen so cultivirt, wie Lichtenberg das Kalb, das er im Apportiren unterrichtete. Nach transcendentalen Kriterien die schönen Künste registriren, heißt vollends, jeden Gesichtspunkt der ästhetischen Beurtheilung verfehlen. Alles Anschauliche und Empfindbare läßt sich freilich nach Raum- und

Zeit-Verhältnissen systematisiren. Aber erhält denn die Baukunst die mindeste ästhetische Aehnlichkeit mit der Bildhauerkunst dadurch, daß sie, wie diese, als eine so genannte Kunst des Raums betrachtet wird? Liegt auch nur eine Ahndung der wesentlichen Verschiedenheit der Poesie und der Musik, obgleich beide Künste im rhytmischen Zeitmaß einander begegnen, in der transcendentalen Aehnlichkeit dieser so genannten Künste der Zeit?

Und die Poesie steht, als Kunst des inneren Sinnes, doch immer allein. In ihr vereinigt sich das Interesse aller schönen Künste, wie alle äußere Sinne sich in einem inneren vereinigen. Das subjective Organ der Poesie ist das unmittelbare und unbekannte Sensorium, durch das alle Empfindungen einander in einer Seele begegnen. Die Sprache, als objectives Organ der Poesie, ist wieder ein Werk des erfindenden Geistes selbst. Ganz anders verhält es sich mit allen übrigen Künsten. Diese sind durch den Sinn, auf den sie wirken sollen, gefesselt. Nur das Gesicht,

das Gehör und der Tastungssinn sind einer ästhetischen Bildung fähig. Aber die vibrirende Luft, das objective Organ der Tonkunst, nimmt keine beharrliche Form an. Das musikalische Kunstwerk verschwindet so schnell, als es entsteht. Die Musik muß also einen ganz andern ästhetischen Charakter haben, als die plastischen und zeichnenden Künste, die ihre Werke beharrlich hinstellen. Aber auch das Werk der Schauspielkunst verschwindet so schnell, als es entsteht; und doch geht die Schauspielkunst, als Geberdenkunst, in die Natur der plastischen Künste über. Endlich entstehen gar zufällige Modificationen unter den plastischen Künsten selbst; und diese zufälligen Modificationen haben wesentliche Folgen. Was unterscheidet nun den ästhetischen Charakter des Reliefs vom ästhetischen Charakter der Statüe? Was unterscheidet die Steinschneiderkunst von der Bildhauerkunst?

Nur eine ästhetische Classification der schönen Künste gehört in die Aesthetik. Aber eine solche Classification, die nur den

ästhetischen Charakter einer jeden Kunst zum Princip hat, entzieht sich schon deßwegen aller tabellarischen Genauigkeit, weil kein ästhetisches Verhältniß ein logisches ist, und der Charakter der einen Kunst sich in den Charakter der andern verliert. Ueberdieß sind die schönen Künste aus ästhetischem Bedürfniß, nicht aus theoretischen Reflexionen entstanden; und so auch ihre Namen. Mit Recht betrachtet man, dem ästhetischen Bedürfnisse gemäß, die Schauspielkunst als Eine Kunst; und doch ist sie, bloß theoretisch betrachtet, eine sehr kunstreiche Vereinigung von mehreren Künsten. Löset man diese Vereinigung auf, so gewinnt man die Begriffe einer Geberdenkunst, einer Declamationskunst u. s. w. Die Declamationskunst verliert sich durch das Recitativ in den Gesang, und der Gesang geht wieder in Musik über, die auch ohne artikulirte Töne besteht. Ein tabellarisch genaues Verzeichniß der schönen Künste ist also am Ende immer nur eine frostige Schulübung, die systematisch erschöpfen will, was unsystematisch entstanden ist, und sich durch Annäherungen und Ab-

stufungen in's Unendliche verliert. Man stelle die schönen Künste, wie sie entstanden sind, nach ihrem ästhetischen Charakter zusammen, so gut es möglich ist. Soll aber eine solche Zusammenstellung von ästhetischem Nutzen seyn, so muß man nothwendig die vollkommenen Künste von den unvollkommenen, und diese wieder von den bloß verschönernden trennen.

Vollkommen ist jede schöne Kunst, in der sich eine schöne Form (das Wort im weitesten, oben bezeichneten Sinne genommen) mit ästhetischem Ausdrucke vereinigen läßt. Eine Kunst, die fast ganz auf Schönheit der Formen beschränkt ist, z. B. die Baukunst, gehört zu den unvollkommenen Künsten. Die verschönernden Künste, in denen sich das ästhetische Interesse zu einem andern, bald wissenschaftlichen, bald technischen, bald moralischen, bald religiösen, nur beiläufig gesellt, wird hoffentlich niemand durch Classification erschöpfen wollen. Nach Herder's goldener Regel: „In Nichts herrsche Ungeschmack," muß das wahre Ge-

fühl des Schönen in alle Verhältnisse des Lebens übergehen, wo nicht ein dringenderes Interesse in unverdorbenen Naturen das ästhetische Gefühl für den Augenblick ganz unterdrückt. Auch zwischen den unvollkommenen und den bloß verschönernden Künsten läßt sich wieder keine scharfe Grenzlinie ziehen. So geht z. B. die schöne Baukunst in die bürgerliche, und diese in jene über.

XV. Die zeichnenden Künste verlieren sich in die plastischen durch die Kunst des Reliefs und die Steinschneidekunst.

Der Inbegriff aller zeichnenden Künste ist die Malerei. Die Kupferstecherkunst ist, ästhetisch betrachtet, eins und dasselbe mit der gewöhnlich so genannten Zeichenkunst. Denn was geht es die Aesthetik an, ob der Künstler mit dem Crayon, oder mit der Feder, oder mit dem Grabstichel oder der Radiernadel, oder gar mit der Sticknadel zeichnet? Aber auch zwischen der bloßen Zeichenkunst und der eigentlichen

Malerei ist kein durchgreifender Unterschied. Der Uebergang von der Schattirung mit einer einzigen Farbe zum eigentlichen Colorit durch unvollkommene Colorirung der Zeichnungen ist bekannt. Die Malerei muß also, als die vollendete unter den zeichnenden Künsten, allen übrigen zur Wegweiserin dienen. Alle sogenannte zeichnende Künste wirken auf das ästhetische Gefühl durch das Auge nach Gesetzen des Gesichtssinnes, Die Zeichnung ist nur die Basis dieser Wirkung. Die Malerei allein beschäftigt das Auge ganz. Nur sie kann durch das Auge das ästhetische Bedürfniß ganz befriedigen.

Bei der allgemeinen Schätzung eines Gemäldes wird der technische Werth fast immer zu hoch angeschlagen. Man bewundere immerhin die kunstreiche Wahrheit, mit welcher ein Maler die Natur im Kleinen, wie im Großen, treu porträtirt. Aber das Erste, worauf unser Auge gerichtet seyn soll, wenn uns ein Gemälde interessirt, ist der ästhetische Charakter desselben. Dieser theilt sich, wenn anders das

Gemälde nicht geistlos ist, unmittelbar durch den Eindruck mit, den das Ganze der Composition auf uns macht. Da scheidet sich sogleich die triviale Wahrheit von der ästhetischen. Aber die ästhetische Wahrheit eines Gemäldes entwickelt sich vor uns erst durch dauernde Betrachtung. Sie kann um so weniger in das Auge fallen, je tiefer sie von dem Künstler selbst empfunden wurde. Ein Gemälde, das der dauernden Betrachtung werth ist, wird uns mit jedem Augenblicke interessanter, zieht den aufmerkenden Geist immer stärker zu sich hinüber in das Innere aller Partieen und Züge, und scheint unerschöpflich an ästhetischen Verhältnissen zu seyn. Den ersten Rang unter den Gemälden behaupten, wenn übrigens nur das Vortreffliche mit dem Vortrefflichen zusammengeordnet wird, die mythologisch-historischen Stücke; denn durch diese erreicht die Malerei ihr äußerstes Ziel, indem sie zauberisch die ideale Welt mit der wirklichen zu Einer ästhetischen Natur vereinigt. Es darf wohl kaum erinnert werden, daß in der Kunstsprache der Aesthetik, die keinen Un-

terschied zwischen wahren und falschen Religionen kennt, auch die Gemälde, in denen Personen aus dem christlichen Himmel menschlich, oder unter Menschen erscheinen, zu den mythologisch-historischen Stücken zu zählen sind. An diese schließen sich die allegorisch-historischen Stücke, wenn es dem Künstler gelungen ist, die Kälte der Allegorie durch Wärme des Styls zu überwinden. Gemälde vom zweiten Range sind, unter übrigens gleichen Verhältnissen, die idealen Landschaften, die einer mehr als irdischen Welt anzugehören scheinen. Nach ihnen folgen die rein-historischen und die zweite Classe von Landschaftsgemälden, die sich nicht über den Styl der bloßen Natürlichkeit erheben. Aber wer kann die Abstufungen von historischen Gemälden, die sich in das Ideale verlieren, bis hinab zu andern, in denen das gemeinste Leben ästhetisch erscheint, theoretisch bezeichnen? Mit den Landschaften verhält es sich eben so. Die zauberische Beleuchtung in einem Viehstückе von Potter nähert sich in ihrer Art dem Idealen mehr, als manche elegante

Landschaftscomposition im edleren Styl ohne jene Beleuchtung. Ein Bauernfest von Teniers hat zwar durchaus nichts Ideales; aber es kann reicher an ästhetischer Wahrheit seyn, als eine sehr elegante historische Composition im Styl der Antike. Kleine Frucht- und Blumenstücke, mit ästhetischem Gefühl erfunden und ausgeführt, sind eine sehr schätzbare Zugabe zur Landschaftsmalerei, und haben zuweilen eine fast ideale Schönheit. Ueberhaupt kann die classificirende Theorie nur wenig zur Bestimmung des ästhetischen Werths eines Gemäldes beitragen. Die unendliche Mannigfaltigkeit des Styls und der verschiedenen Wirkungen der malerischen Composition, der Zeichnung, der Beleuchtung und des Colorits verlangt eine specielle Erläuterung, die technische Kenntnisse voraussetzt, von denen in der Aesthetik nicht die Rede seyn darf. Wer den italienischen Styl von dem niederländischen, und in der italienischen Malerei wieder die verschiedenen Schulen mit wahrem Kunstverstande unterscheiden lernen will, muß sich bei denkenden Malern selbst Raths

erhohlen. Der räsonnirende Geschmack des Dilettanten stiftet hier gewöhnlich nur Verwirrung, so bald er mehr, als das Wesen der Kunst im Allgemeinen, berührt.

Nach technischen, aber nicht nach ästhetischen Grundsätzen wird die Kunst des Reliefs von der eigentlichen Bildhauerkunst nicht unterschieden. Ihrem ästhetischen Charakter nach, schwebt sie zwischen den zeichnenden Künsten und der Bildhauerkunst. Sie entbehrt der Perspecive; aber auch die zeichnenden Künste können ohne Perspective eine bedeutende Höhe der Vortrefflichkeit erreichen. Die Gesetze der Composition sind für den Maler und für den Bildhauer, der an einem Relief arbeitet, fast dieselben. Der halbe Contour der Figuren in einem Relief verstärkt den Effect der Zeichnung, verlangt aber selten, durch den Tastungssinn geprüft zu werden. Flammen, Wellen, und andere nicht palpable Gegenstände, durch deren Darstellung die eigentliche Bildhauerkunst ihre Grenzen überschreitet, sind in einem Relief nicht unnatürlich.

Zwischen der Kunst des Reliefs und der gewöhnlich sogenannten Steinschneidekunst oder Glyphik ist der Unterschied theils nur technisch, theils hängt er allein von der Verschiedenheit des Materials ab. Das berühmte mantuanische Gefäß zu Braunschweig könnte, seinem ästhetischen Charakter nach, den Effect der Durchsichtigkeit abgerechnet, eben so gut von Marmor oder Metall, als aus einem ungewöhnlich großen Onyx gearbeitet seyn. Der Bildhauer arbeitet nicht gern in die Tiefe; dem Steinschneider gelingt die Camee, wenn anders die Zeichnung Schwierigkeiten hat, schwerer, als das eingegrabene Kunstwerk. Die Freiheit, die sich die griechischen Steinschneider nahmen, Gegenstände zuweilen mehr anzudeuten, als auszuführen, war wohl zuerst nur eine Folge der Eile, mit der solche Arbeiten gefördert wurden. Für den Tastungssinn ist die eingegrabene Arbeit ganz verloren. Aber die Durchsichtigkeit der Edelsteine erhöht zuweilen die Schönheit solcher Arbeiten für das Auge auf eine Art, die selbst durch die malerische Täuschung nicht erreicht werden kann.

Allen Forderungen der Idee einer plastischen Kunst entspricht nur die eigentliche Bildhauerei. Dafür aber ist die Bildhauerei auf die Darstellung solcher Gegenstände eingeschränkt, die erstens palpabel, uud zweitens nicht ohne plastischen Reiz sind. Ein plastisches Feuer ist eine widersinnige Erfindung. Blumen, Bäume, und am Ende ganze Landschaften lassen sich freilich, wenn auch eben nicht sonderlich, aus allerlei Materialien meissseln, schnitzen und kneten. Aber was haben solche Kunstwerke, wenn die mühsame Arbeit gelingt, vom ästhetischen Charakter der Bildhauerei? Sie wirken entweder wie Gemälde, oder sie haben bloß technischen Werth. Die plastische Kunst in ihrer wahren Sphäre bildet nichts, was nicht plastischen Reiz hat, oder wenigstens diesen Reiz erhöht. Die unbekleidete menschliche Gestalt war daher immer der Lieblingsgegenstand des Bildhauers, der im richtigen Gefühle seiner Kunst arbeitete. Selbst die plastische Schönheit des Faltenwurfs der Gewänder genügte dem griechischen Kunstgefühle nicht. Der schönere

Contour der menschlichen Gestalt sollte durch die Verhüllung fühlbar hervorspringen, und so entstanden die so genannten nassen Gewänder. Wenn ein moderner Bildhauer sich gern herabläßt, den Marmor und seine Kunst an Statüen in Uniform mit steifen Rockzipfeln und Courierstiefeln zu verschwenden, mag er es gegen den Genius verantworten, den er, dem Zeitalter zu Gefallen, beleidigt. Der Bildhauer, der die Selbstständigkeit seiner Kunst zu schätzen weiß, duldet eben deßwegen nicht, daß ein Maler ihm nachhelfe und seine Statüen colorire. Wozu, fragt er mit Recht, die verstärkte Täuschung? Die Kunst hat ein höheres Gesetz, als, nach Möglichkeit zu täuschen; und die plastische Schönheit gewinnt nichts durch das Colorit. Wie weit das Auge die Stelle der tastenden Hand vertreten kann, ist schon oben in der allgemeinen Analyse der plastischen Schönheit berührt.

XVI. Die Tonkunst verläugnet ihren ästhetischen Charakter, wenn sie sich begnügt, mit Harmonien zu spielen, an-

ſtatt durch harmoniſche Ausbildung einer ausdrucksvollen Melodie die reinſte Intenſität, deren irgend eine Kunſt fähig iſt, zu erreichen.

In dem alten und endloſen Streite der muſikaliſchen Harmoniſten und Melodiſten hat der Aeſthetiker ohne Kenntniß der ſpeciellſten Grundſätze des ſogenannten Generalbaſſes keine entſcheidende Stimme. Aber ſo viel folgt ſchon aus der allgemeinen Idee der Muſik, daß, wo die Schönheit der Melodie nur als Verſtärkung des äſthetiſchen Reizes einer kunſtreichen Harmonie zu Hülfe gerufen wird, die Muſik gerade auf die Schönheit Verzicht thut, durch die ſie alle übrige Künſte übertreffen kann. Denn die Muſik iſt in der äſthetiſchen Nachahmung der Natur auf das Subjective in der natürlichen Entwickelung der Empfindungen beſchränkt. Die äußere Natur iſt für ſie nicht da. Dafür kann ſie ſich der ganzen Seele mit einer Gewalt bemächtigen, daß ſie von der ſtillen Andacht bis zur Raſerei der Leidenſchaften, vom rauheſten Heroismus bis zur freundlichſten Zärtlichkeit das menſchliche Herz in allen Richtungen bewegt. Keine Kunſt, außer der Poeſie, erreicht die In-

tenſität einer ausdrucksvollen Muſik. Was aber dieſe Wirkung hervorbringt, iſt urſprünglich immer die Melodie. Die Italiener werden alſo auch in dieſer Hinſicht, wie faſt in jeder andern, wo wahres Schönheitsgefühl entſcheidet, Recht behalten. Die franzöſiſche Muſik, die durch geiſt- und harmonienreiche Verarbeitung gemeiner Melodien das Ziel der Kunſt erreichen wollte, wurde ein harmoniſches Getöſe. Aber der deutſchen Muſik thut man ſehr Unrecht, wenn man ihren melodiſchen Charakter über der unbeſchreiblich gelehrten, und für den Dilettanten gar nicht genießbaren Harmonie verkennt, in der ſich unſre älteren Muſiker vorzüglich gefielen. In der muſikaliſchen Malerei der Leidenſchaften ſteht die deutſche Muſik der italieniſchen nach; aber im harmoniſch reinen Ausdruck, der Stärke und Tiefe des Gefühls möchte wohl die deutſche Muſik die erſte in der Welt ſeyn.

XVII. Die mimiſchen Künſte unterſcheiden ſich weſentlich von allen übrigen Künſten dadurch, daß in ihnen

der Künstler sich selbst zum Kunstwerke macht.

Von der rhytmischen Bewegung des Körpers an, aus der die Tanzkunst entsteht, bis hinauf zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch Deelamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer Künste denken, die keine besondere Namen haben, und auch keiner bedürfen. Denn Jeder, wer, zu Fuß, oder zu Pferde, auf dem Theater, auf der Kanzel, oder in Gesellschaften repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich darstellt, treibt eine mimische Kunst. Die gemeine Art, solche Künste zu treiben, ist die affectirte. Selbstverläugnung des Künstlers in seiner äußeren Erscheinung ist die erste Bedingung der Möglichkeit einer schönen mimischen Darstellung. Aber gerade diese Selbstverläugnung ist ein so seltenes Talent, daß der Künstler und das Kunstwerk in der mimischen Erscheinung gewöhnlich nur mit einander streiten. Sobald nun ein mi-

misches Ganzes durch mehrere Personen vollendet werden soll, fällt das mangelhafte, bald affectirte, bald frostige Spiel der meisten um so empfindlicher auf, je vollkommener unter ihnen ein Garrick oder Iffland hervorragt. Gelingt das Spiel im Ganzen, so wirkt die Schauspielkunst in ihrer Vollendung unstreitig als ein Inbegriff aller schönen Künste. Aber wir sind an die theatralische Affectation so gewöhnt, daß wir sogar affectirte Erscheinungen mit ästhetischen Ansprüchen, auch wenn sie im gemeinen Leben vorkommen, theatralisch nennen. Die alte Erfindung der theatralischen Masken war gewiß großen Theils auf die gewöhnliche Unvollkommenheit der mimischen Künste berechnet. Die Alten wollten lieber auf den ästhetischen Reiz des Mienenspiels Verzicht thun, als in dem Gesichte, das der Schauspieler nicht ablegen konnte, etwas lesen, das nicht zur Rolle gehörte. Eine recht charakteristische Maske konnte sogar das Mangelhafte der Gesticulation und Declamation bedecken, weil sie den Eindruck,

den die ganze Person machte, ästhetisch determinirte.

XVIII. Unter den unvollkommenen Künsten, die nur durch schöne Verhältnisse interessiren, aber keiner eigentlichen Nachahmung der Natur fähig sind, gebührt der Baukunst der erste Rang, und der französischen Gartenkunst der letzte.

Wenn man nur theoretisch reflectirt, sollte man glauben, die französische Gartenkunst mit ihren großen symmetrischen Anlagen verdiene noch über die Baukunst gestellt zu werden, weil sie das ästhetische Interesse nicht einem andern unterwirft. Denn das Lustwandeln in einem französischen Garten soll nur Mittel seyn, der schönen Prospecte besser zu genießen; und das schönste Gebäude soll doch einen Charakter des Nutzens haben, und wenigstens aussehen, als empfehle es sich zur Wohnung, oder zur Volksversammlung, oder zum Gottesdienste, oder zu einem andern Gebrauche. Aber die französische Garten-

kunst widerspricht sich selbst, indem sie das ästhetische Bedürfniß unbedingt befriedigen will, und es doch durch den kalten Despotismus, den sie über die freie Natur ausübt, um die Hälfte seiner Ansprüche betriegt. Die Baukunst tritt mit der bescheidenen Miene einer Dienerinn des Nutzens auf, und übertrifft, wenigstens von einer Seite, die Natur, die sie zwar nur indirect nachahmen kann, der sie dafür aber auch keine Gewalt anthut, durch Unerschöpflichkeit in schönen Proportionen. In welchem Sinne die Baukunst die Natur nachahmt, wurde schon oben bei der Analyse der schönen Proportionen angedeutet. Jedem Typus der organischen Bildung in der Natur liegt ein Inbegriff regelmäßiger Proportionen zum Grunde. Aber die naturhistorische Regelmäßigkeit ist oft weit von der ästhetischen entfernt. Die Baukunst, deren ganze ästhetische Kraft von der Vereinigung der Proportionen ausgeht, ergreift, ohne einen Naturgegenstand darzustellen, den Typus der organischen Natürlichkeit im Allgemeinen, und bildet ihn in reinen Verhältnissen nach dem Maßsta-

be des ästhetischen Gefühls bis zum Wunderbaren aus. Da sie des eigentlichen Ausdrucks nicht fähig ist, so merkt sie desto sorgfältiger auf die Andeutung, die in den Proportionen liegt. So entsteht der architektonische Charakter der Gebäude im Ganzen und einzelnen Theile derselben, z. B. der Säulenordnungen. Der architektonische Charakter eines ganzen Gebäudes vereinigt sich mit der ästhetischen Darstellung der Bestimmung dieses Gebäudes. Je ästhetischer diese Bestimmung schon an sich ist, desto mehr ist die Baukunst in ihrer wahren Sphäre.

Der Triumph der schönen Baukunst sind die Tempel. Denn wo sich religiöses Interesse mit ästhetischem vereinigt, da verschwindet alle Rücksicht auf eigentlichen Nutzen. Die überirdische Bestimmung des Tempels geht in die Andeutung der architektonischen Verhältnisse über. Ein griechischer Tempel kündigt die Heiterkeit der griechischen Mythenreligion an. Eine gothische Kirche gleicht dem imposanten, finstern, und in seiner colossalen Einheit

durch kleinliche Subtilitäten verschränkten Lehrgebäude der Hierarchie des Mittelalters. Der Charakter der modernen Hierarchie, die in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts sich zu entwickeln anfing, und seit dieser Zeit, wie die griechische Mythenreligion, das ästhetische Interesse in das religiöse hinüberzog, um ihre finstere Majestät durch den Zauber der schönen Künste zu erheitern, erscheint auf das Herrlichste im architektonischen Charakter der Peterskirche zu Rom. Palläste sind der architektonischen Schönheit um so würdiger, je mehr wirklich Majestätisches in ihrer Bestimmung liegt. Ein Lustschloß kann schon in den Charakter eines eleganten Privathauses übergehen. Privathäuser, mögen auch ihre Bewohner über Millionen Schätze gebieten, erscheinen prunkend und eitel, wenn in ihrem architektonischen Charakter eine Anmaßung liegt, die sich mit der elegantesten Simplicität nicht begnügen will.

XIX. Unter den verschönernden Künsten ist die Landschafts-

gartenkunst eine der merkwürdigsten, weil sie das Eigenthümliche der Landschaftsmalerei mit den lebendigen Reizen der Natur auf das Mannigfaltigste vereinigen kann.

Alle verschönernde Künste kommen entweder der Natur zu Hülfe, oder sie veredeln ästhetisch die Formen der Geselligkeit, oder sie geben den Producten der Industrie einen ästhetischen Reiz. Aber keine verschönernde Kunst hat für sich einen eigenthümlichen Charakter. Jede folgt den Gesetzen bald der einen, bald der andern schönen Kunst, so gut es sich einrichten läßt. Gewöhnlich ist es ein Interesse des Nutzens, oder des eleganten Luxus, was dann die Grenzen der Verschönerung bestimmt. In andern Fällen ist es ein moralisches Interesse. Sonderbar wetteifern in diesen Künsten die Engländer und die Franzosen. Die englische Nation hat im Ganzen weniger ästhetischen, als ökonomischen Sinn; aber sie hat ein eigenes Talent, das Schöne in das Interesse der Bequemlichkeit und des Nutzens hinüber

zu ziehen. In Frankreich, wo vorzüglich die Eitelkeit Gesetze giebt, benutzt man das Schöne am liebsten als Schmuck, um interessanter zu glänzen, und persönlich zu gefallen. Die ästhetische Cultur der Formen des geselligen Lebens wurde also in Paris so hoch gesteigert, daß die raffinirende Eitelkeit endlich nur in einer eleganten Ausstellung des Egoismus völlige Befriedigung fand; und was den Franzosen im Ganzen gefallen sollte, mußte immer ein wenig wie bei Hofe erscheinen. Von London aus hat sich über ganz Europa die Eleganz der Bequemlichkeit verbreitet, und die englischen Industrieproducte übertreffen alle ähnliche durch elegante Zweckmäßigkeit und Simplicität. Seinem kräftigen Naturgefühle getreu, nahm der Engländer die chinesische Landschaftsgartenkunst auf, und bildete sie zu dem aus, was jetzt englische Gartenkunst heißt. Aber auch diese Gartenkunst hat keinen eigenen ästhetischen Charakter. Sie ist gebunden an das Locale, sucht aus diesem zu machen, was ohne Spielerei und Affectation möglich ist, und weiß selbst die ökonomi-

schen Vortheile mit der ästhetischen Anmuth eines Landsitzes zu verknüpfen. Eine englische Gartenanlage darf nicht bloß ästhetisch geschätzt werden. Die Theorie der englischen Gartenkunst ist das Resultat einer Menge botanischer, ökonomischer und ästhetischer Kenntnisse in einer zweckmäßigen Einheit. Die allgemeine Theorie der schönen Künste findet dabei allerdings eine sehr interessante Anwendung; aber der Aesthetiker kann im Allgemeinen wenig Lehrreiches darüber sagen.

XX. Weder zu den schönen Künsten im eigentlichen Sinne, noch zu den verschönernden, gehört die Beredsamkeit, die Stiefschwester der Poesie.

Von der Beredsamkeit mag hier zum Beschlusse der allgemeinen Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschiedenheiten der schönen Künste mit wenigen Worten die Rede seyn. Denn nur die Poesie, die man jetzt mit der Beredsamkeit unter dem Titel schöne Redekünste zusammenstellen will, ist schöne Redekunst im ei-

gentlichen Sinne. Ihr eigenthümlicher, weltumfassender und das Ganze des menschlichen Daseyns durchdringender Charakter soll in der zweiten Abtheilung dieser Aesthetik analysirt werden. Die philologische Verwandtschaft der Poesie und der Beredsamkeit reicht aber nicht hin, nach rein ästhetischen Begriffen auch die Beredsamkeit für eine schöne Kunst zu erklären. Denn jede schöne Kunst trägt, wie man es nennt, ihren Zweck in sich selbst. Was sie hervorbringt, ist ein Werk, dessen ganzer Werth ästhetisch geschätzt werden soll. Die Beredsamkeit ist allerdings auch eine Kunst, aber nicht in dem Sinne, auf den die Theorie der schönsten Künste sich gründet. Wer in schöner Prose als Künstler spricht oder schreibt, hat es zu verantworten, daß von redlichen Männern, z. B. von Kant, die Beredsamkeit eine Betrügerin gescholten wird, die in Sachen, wo die Vernunft allein entscheiden soll, dem ästhetischen Gefühle das letzte Wort zuspielt. Wer in wahrer Prose spricht oder schreibt, der vir bonus dicendi peritus des Cicero, will

durchaus nicht als Künstler auf das ästhetische Gefühl wirken. Um die Sache, die er darstellen will, nicht um den ästhetischen Werth der Darstellung, ist es ihm wesentlich zu thun. Sein Styl, wie einschmeichelnd er auch übrigens seyn mag, ist im Grunde immer ein Styl der Sache. Wie er den bestimmten theoretischen, oder praktischen Zweck auf die natürlichste und edelste Art erreiche, das allein ist seine rhetorische Sorge. Wo das theoretische oder praktische Bedürfniß ein Opfer verlangt, da opfert er willig auch das Aesthetische auf. Er will also die Wahrheit durchaus nicht verschönern. Eben so wenig aber will er das Recht, auf das Gefühl zu wirken, dem Dichter überlassen. Man verkennt das wahre Verhältniß der Poesie zur Beredsamkeit von Grund aus, wenn man die Poesie bloß als Sprache des Gefühls, und die Prose als Sprache des Verstandes ansieht. Es giebt einen kräftigen, innigen, erschütternden und doch rein prosaischen Styl des Herzens. Wer diesen nicht kennt, hat vermuthlich, wenn

er sein Gefühl mündlich oder schriftlich ausdrückte, nur dichterisch die moralischen Verhältnisse des Lebens angeschauet, nur dichterisch Freude und Schmerz empfunden.

Wahre Beredsamkeit ist so selten, als wahre Poesie. Ihr hoher Werth verlangt die sorgfältigste Analyse. Denn der ist der beredte Mann, wie er seyn soll, wer, durchdrungen und ganz erfüllt von der Sache, für die er spricht, sein ganzes Interesse für die Sache durch den bestimmtesten, richtigsten, reinsten, treffendsten und natürlichsten Ausdruck mittheilt; wer folglich alles Unnatürliche, Ungehörige, Steife, Langweilige, und überhaupt alles Geschmacklose und Gemeine vermeidet, weil es das Interesse für die Sache schwächt; wer dann von selbst die Worte und Wendungen findet, durch die er den aufmerkenden Geist an den Gegenstand fesselt, der ihn theoretisch oder praktisch beschäftigen soll. Unvermeidlich begegnet also die Beredsamkeit der Poesie; denn beider Organ ist dasselbe.

Alles, was in der Poesie geschmacklos ist, ist es auch in der Beredsamkeit. Die Rhetorik ist zum Theil eine negative Poetik, darum aber doch noch kein Theil der Aesthetik. Sie ist eine Wissenschaft für sich. Die Rhetorik muß lehren, wie weit sich die schöne Prose der Poesie nähern darf, ohne selbst zur Poesie zu werden. Sie muß das ästhetische Bedürfniß überhaupt nur in Beziehung auf theoretische und praktische Verhältnisse analysiren, von denen die Aesthetik nichts weiß. Aber die Poetik ist der lehrreichste Theil der Aesthetik; denn die Poesie steht in der engsten Verbindung mit allen schönen Künsten; sie übt, ob sie gleich nur durch Zeichen wirkt, die merkwürdigste Gewalt über den menschlichen Geist aus; und sie hat unter allen schönen Künsten das größte Gebiet. Die Poesie kann mit Schiller's goldenen Worten von sich selbst sagen:

„Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden;
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schöners find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele."

Zweite Abtheilung.

Poetik.

I.

Allgemeine Charakteristik der Poesie.

1. Die Poesie ist die Kunst des inneren Sinnes; Dichtkunst, oder schöne Gedankenkunst in vorzüglicher Bedeutung.

Man wird bald nicht umhin können, wenn man die Poesie als besondere Kunst bezeichnen will, sie in unsrer Sprache nur noch Dichtkunst zu nennen, seitdem man angefangen hat, in alle ästhetische Verhältnisse das Wort Poetisch zu übertragen,

und unter Poesie die ästhetische Richtung der Geistesthätigkeit überhaupt zu verstehen. Aber man hat nicht Unrecht, auch durch uneigentliche Anwendung des alten Worts das Verhältniß anzudeuten, in welchem die Poesie zu allen Künsten steht. So wie alle äußere Sinne in einem innern, so vereinigen sich alle Künste, die das ästhetische Bedürfniß befriedigen wollen, in der Ur-Kunst, der Poesie. Sie darf Ur-Kunst genannt werden, weil jedes schöne Kunstwerk ursprünglich ein Gedicht, ein schönes Werk der Phantasie, seyn muß, ehe es in die Aussenwelt hervortritt. Wie die That dem Gedanken, so folgten alle schöne Künste der Poesie. Aber das Werk der Poesie bleibt Gedanke, sofern es ästhetisch existirt. Die Sprache ist zwar ihr Organ, und an der Natur der Sprache hängt die Möglichkeit der inneren Ausbildung, Mittheilung und Erhaltung des Gedichts; aber die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche; und wenn auch ein vollendetes Gedicht wie gediegen in bestimmten Worten erscheint, ist doch das Wort immer

nur conventionelles Zeichen des poetischen Begriffs. Das Gedicht, als Gedicht, hat kein Daseyn, außer im Gedanken.

Durch Poesie mußte also das ästhetische Bedürfniß zuerst sich äußern, als es ein Kunstbedürfniß wurde. Denn um zu dichten, bedarf der thätige Geist keines Materials nnd keiner Talente, die an äußeren Mechanismus gebunden sind. Wenn er nur Zeichen hat, seinen poetischen Gedanken daran zu knüpfen, kann er schon dichten. Die wundergleiche Einrichtung der Natur in der Entwickelung und Befestigung menschlicher Gedanken durch articulirte Töne machte von jeher auch die Poesie zu einer redenden Kunst. Aber articulirte Laute sind der Poesie durchaus nicht wesentlich. Auch der Taubstumme, für den der Buchstabe immer nur ein optisches Zeichen bleibt, kann, wenn er lesen gelernt hat, dichten, und wohl gar ein Dichter, d. h. ein Meister in der Dichtkunst, werden. Der musikalische Reiz, durch den sich die Poesie als redende Kunst zum Gesange neigt, und in Gesang über-

geht, ist keine nothwendige Bedingung der Möglichkeit eines Gedichts. Unter allen Vorzügen eines gelungenen Gedichts sollte also auch der eigentliche Wohllaut, der als Klang nur mit dem Ohre vernommen wird, immer zuletzt in Betracht kommen. Der höhere Wohllaut oder Rhythmus, der von dem Zeitmaß in der Sylbenlänge abhängt, und durch den inneren Sinn empfunden wird, also auch von Taubstummen empfunden und nachgebildet werden kann, ist schon genauer mit dem Wesen der Poesie verbunden. Aber das Wesen der Poesie selbst ist die innere Dichtung oder unmittelbare und nur im schönen Bewußtseyn wirkliche Verbindung ästhetischer Vorstellungen.

Diese Dichtung, die ganz etwas anderes als gemeine Erdichtung oder Fiction, ist, berührt bald mehr, bald weniger, die Grenze der Schwärmerei. Poesie und Schwärmerei können unaufhörlich in einander übergehen; und die schwärmerische Poesie ist oft die schönste. Aber wenn auch die neueste Schwärmerei unter

uns alle Sophismen aufbieten sollte, um zu beweisen, daß nur die schwärmerische Poesie die wahre, und diese am Ende die Wahrheit selbst sey, so wird doch der ewige Unterschied zwischen dem Dichten und dem Schwärmen, den der gesunde Verstand nur in seiner kindlichen Einfalt verkannte, nicht aufgehoben werden. Wo der menschliche Geist die freien Erzeugnisse der Phantasie mit Erkenntnissen verwechselt, deren Merkmal Naturnothwendigkeit und Vernunftnothwendigkeit ist, da fängt die Schwärmerei an. Aber die Schwärmerei kann auch so durchaus unpoetisch werden, daß sie alles ästhetische Gefühl sogar vernichtet. Die schöne Dichtung, die keine Schwärmerei ist, täuscht den Dichter so wenig, als den Maler, der bei Sinnen ist, die Figuren in seinem Gemälde für lebendige Wesen hält. Wo der Geist nur dichtet, aber nicht schwärmt, da ist die reine Besonnenheit ungetrübt, in der sich das Wirkliche von dem Eingebildeten scheidet. Wie aber den Schwärmern beizukommen ist, die ihren Kopf darauf gesetzt haben, das Eingebildete für

das Wirkliche selbst in einem höheren Sinne zu halten, kann die Poetik nicht lehren.

Von der Schwärmerei so verschieden, als von der eigentlichen Dichtkunst, ist die Poesie des Lebens, wie man jede ästhetische Veredelung des gemeinen Lebensgenusses nennen kann, wenn sie den Gesetzen der poetischen Anschauung und Darstellung folgt.

II. Die Gesetze der poetischen Anschauung und Darstellnng sind nichts anderes, als die allgemeinen Gesetze des Schönen in ihrer besonderen Anwendung auf die Formen der Dichtkunst.

Genau genommen, ist es schon Tautologie, wenn man von poetischer Schönheit spricht; denn das Poetische ist das Schöne selbst in den Formen der Dichtkunst. Nennt man nun gar Alles poetisch, was nur ästhetisch ist, das heißt, was ästhetisch interessirt, ohne das ästhetische Bedürfniß nach den unveränderlichen Gesetzen des guten Geschmacks zu befrie-

digen, so hebt die Idee einer vernünftigen Poetik sich selbst auf, und das abenteuerlichste und widersinnigste Gaukelwerk der Phantasie kann sich für ein gelungenes Gedicht ausgeben, sobald es nur schwärmerisch und nicht ohne ästhetisches Interesse ist. Nur nach Voraussetzung der allgemeinen Theorie des Schönen läßt sich das Schöne in der Poesie beurtheilen. Die Poetik appellirt also überall an die allgemeine Aesthetik; und so lange diese noch ihre wissenschaftliche Vollendung erwartet, ist Alles, was bis dahin Poetik heißt, bloßes Fragment.

Wer keinen gebildeten Sinn für das Schöne überhaupt hat, wie kann der das Wesen der poetischen Schönheit empfinden? Er erwartet von der Poesie, was sie gerade für ihn Interessantes hat. Da sucht dann der Eine nur schwärmerische, der Andere verständige, jener unregelmäßige, dieser regelmäßige Poesie. Bald soll es die Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, bald die poetische Form seyn, was den Werth eines Gedichts bestimmt. Dem

Einen ist keine poetische Darstellung klar genug, während der Andere in mystischer Betrachtung hinbrüten will, um etwas poetisch zu finden. Wer sich auf Witz versteht, aber nicht auf Gefühl, schätzt die poetische Composition nach den glücklichen Einfällen. Der Sentimentalist will von jedem Gedichte, das ihn befriedigen soll, gerührt seyn; und der Phantast findet Alles prosaisch, was nicht seltsam, wunderlich, und, mit einem Worte, phantastisch ist.

Die poetische Schönheit wird oft verwechselt mit der rhetorischen. Aber jene verhält sich zu dieser nicht nur wie das Selbstständige zu dem Subalternen, sondern noch dazu wie das Vollkommene zu dem Nothdürftigen. Rhetorische Schönheit kann und darf keine vollkommene Schönheit seyn; denn in aller wahren Beredsamkeit ist, wie schon oben bemerkt wurde, das ästhetische Interesse durchaus dem theoretischen und praktischen untergeordnet, also die Schönheit immer nur Nebensache. Alle rhetorische Schönheit läßt sich zurückführen auf Klarheit, Bestimmtheit, Leichtigkeit, Schicklichkeit und Lebendigkeit des

Ausdrucks. Zu diesen wesentlichen Eigenschaften der schönen Prose gesellt sich noch als freiwillige Zugabe der Numerus oder rhetorische Wohllaut. Aber was die rhetorische Schönheit vollendet, ist nur negative Bedingung der poetischen. Wer die Verwechselung der rhetorischen Schönheit mit der poetischen zur Genüge kennen lernen will, der studire die neuere französische Poesie. Da ist alles so klar, so bestimmt, so leicht, so schicklich, so lebendig und so numerös, daß der negative Geschmack nichts Vortrefflicheres dieser Art wünschen kann. Da scheint für positive Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses überflüssig gesorgt zu seyn, wenn sich interessante Gedanken zu verständigen Empfindungen und angenehmen Bildern gesellen. Aber was den Geist aus der gemeinen Welt, die in ihrer Art auch eine elegante Welt seyn kann, zur wahrhaft poetischen Anschauung hinreißt, muß man, in der Regel, bei keinem neueren französischen Poeten suchen. Der allgemeine Charakter der wahrhaft poetischen Anschauung läßt sich am deutlichsten durch den Gegensatz der Natur-

poesie und der Idealpoesie erläutern. Davon nachher.

Das Eigenthümlichste der poetischen Schönheit ist ihre intellectuelle Universalität. Das Reich der Poesie umfaßt alles Denkbare. Von der äußersten Höhe der Meditation steigt die Poesie herab zu den einfachsten Naturlauten des Herzens. Jede Betrachtung, sogar die rein logische und rein mathematische in ihrer mehr als logischen und mehr als mathematischen Tendenz kann eine poetische Form annehmen. Der Metaphysiker wird ein Dichter, wenn er, wie Plato, ein Reich der Ideen ästhetisch erschafft. Der Naturforscher wird ein Dichter, wenn er sein eignes Lebensgefühl in die Natur überträgt, die Elemente, die sich verbinden, einander lieben und küssen läßt, und Sonnen und Planeten, organische Gestalten und Krystalle, zwar nach physikalischen Gesetzen, aber doch so, als ob ein poetischer Geist in ihnen lebte, sich bewegen und bilden läßt. Eben deßwegen ist die Poesie so oft als schöne Wissenschaft bald

mit den Wissenschaften überhaupt widersinnig verkettet, bald für bloße Einkleidung der theoretischen und praktischen Wahrheit angesehen worden. Das Einkleidungssystem entspann sich vorzüglich in den mittleren Jahrhunderten. Es hat bis auf die neuesten Zeiten in der Poetik gewaltet, besonders wenn die Poetiker zeigen wollten, wie nützlich die Poesie sey, da sie nützliche Wahrheiten auf eine so angenehme Art vortragen könne.

Wie jedes schöne Kunstwerk, so soll jedes Gedicht, das ganz seinen Namen verdient, keinen andern unmittelbaren Zweck haben, als Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn. Das Gedicht, das am wenigsten lehrt, ist dann zugleich oft dasjenige, aus dem man das Meiste lernt. Wo das theoretische, oder das praktische, oder selbst das religiöse Interesse hervorsticht, da tritt die poetische Schönheit zurück. Da verfehlt auch die Poesie das Verdienst, das sie sich um die Ent-

wickelung der wahren Humanität erwerben kann, um so weiter, je ängstlicher sie es beabsichtigt, In der Geschichte der Poesie einer Nation verdienen immer diejenigen Dichter besonders ausgezeichnet zu werden, die, wie Göthe unter den Deutschen, zur Behauptung der Reinheit des ästhetischen Interesse vorzüglich mitwirken.

III. Könnte die Poesie auch die Sprache, ohne die sie nichts vermag, ganz dem ästhetischen Bedürfnisse unterwerfen, so wäre ihre Gewalt fast unendlich.

Der Dichter soll die Sprache beherrschen, nicht sie ihn. Aber er kann sie nicht eher beherrschen, als bis sie schon reich an Worten, und in einer ziemlich bestimmten grammatikalischen Form, sich ihm zum Gehorsam darbietet. Dann aber ist ihr Geist vielleicht nicht der seinige, vielleicht überhaupt nicht poetisch, und ihre wesentlichen Fehler sind vielleicht unabänderlich. Wollte der Dichter sie völlig umschaffen, so müßte er sie erst zerstören. Niemand verstände ihn; und am Ende er

sich selbst nicht. Es ist also ein glückliches, aber auch zufälliges Loos des Dichters, der einer Sprache mächtig werden kann, wenn die Sprache schon für ihn dichtet, wie man es neulich genannt hat. Aber je cultivirter eine Sprache ist, desto weniger läßt sich ihren verjährten Mängeln durch eine poetische Reform abhelfen. Die Griechen, deren Sprache von selbst schon allen Bedürfnissen der Poesie entgegen kam, waren überdieß noch besonders glücklich in der graduellen Ausbildung einer eigenen Dichtersprache, die im Zeitalter der streitenden Dialekte entstanden war, und sich, ohne alle Anmaßung eines Reformators oder einer neuen Schule durch den poetischen Sinn der Nation zu der Höhe hinauf cultivirte, auf welcher Sophokles sie fand. Wenn der Grieche diese Sprache nur hörte, wurde er sogleich in eine poetische Welt versetzt. Je bestimmter alle prosaische Litteratur dem attischen Dialekt folgte, der nachher das allgemeine Gesellschafts-Griechisch für die elegante Welt im halben Europa und im westlichen Asien wurde, desto glänzender hob sich, vorzüglich in Athen

selbst, die Dichtersprache durch ihre Unabhängigkeit vom Atticismus. So gut ist es keiner neueren europäischen Nation geworden. Schon das Beispiel der lateinischen Poesie wirkte nachtheilig auf die moderne; denn die Römer, ein unpoetisches Volk, bildeten, als sie die griechische Poesie nachahmten, ihre Diction nach der Rednersprache, die bei ihnen früher cultivirt war, und den Geschmack des verfeinerten Theils der Nation schon gefesselt hatte. Nur durch die malerische Präcision, die der lateinischen Sprache auch in Prose eigen ist, konnte sich Virgil und Horaz den griechischen Dichtern philologisch nähern. Ovid benutzte diesen Charakter seiner Sprache mit einer Leichtigkeit, hinter welcher die römische Gravität, und mit ihr das Oratorische verschwand, das durch die Poesie Virgil's und Horazens überall durchscheint. Aber mit der goldenen Dichtersprache der Griechen, die sich besonders in zwei poetische Dialekte, den epischen und den dramatischen, getheilt hatte, konnte sich die Diction keines lateinischen Dichters messen.

Unter den romanischen, d. h. aus verdorbenem Latein entstandenen neueren Sprachen zeichnet sich keine so auffallend durch den gänzlichen Mangel einer poetischen Tendenz aus, als die französische. Die Franzosen haben eigentlich gar keine Dichtersprache. Die wenigen grammatikalischen Licenzen, die in französischen Versen erlaubt sind, können kaum unter die Kleinigkeiten in der Poesie gerechnet werden. Ueberdieß verlangt der Charakter der französischen Nation überall elegante Prose, so daß französische Dichter nicht einmal ahnden, wo es ihrer Sprache fehlt. Die Deutschen hätten eine Dichtersprache bekommen können, wenn sich im sechzehnten Jahrhundert, da es noch Zeit war, die Poesie von der Prose in unsrer Litteratur gehörig geschieden hätte. Aber jetzt, nachdem die größten unsrer Dichter längst das Deutsch des achtzehnten Jahrhunderts zu dem Ihrigen gemacht, und den Sinn der Nation für sich gewonnen haben, in Versen zur Sprache des sechzehnten Jahrhunderts, oder gar noch weiter, zurückgehen, und aus Altem und Neuem ein

neues Kauderwelsch bilden, das da poetisch seyn soll, heißt ungefähr soviel, als, mit Hans Sachsens Schnabelschuhen und dem dazu gehörigen Costum den verschwundenen Charakter jener Zeit, da solche Schuhe und solches Costum noch zum Ganzen der öffentlichen Denkart und Sitte gehörten, ohne dieses Ganze zurückkünsteln wollen. Das burleske Mißverhältniß zwischen dem Zeitalter und einer solchen Sprache läßt sich nicht aufheben, wäre auch der neue Hans Sachs vom Kopfe bis zu den Füßen in poetische Schwärmerei getaucht. Wir müssen uns, wie die übrigen neueren Nationen, durch poetische Ansichten entschädigen, aber nie erwarten, daß ein Individuum oder eine Schule uns mit einer neuen poetisch seyn sollenden Sprache beschenken werde, die mehr als ein Machwerk von Idiotismen, und höchstens eine neue Schulsprache seyn könnte. Die wahre Sprache der Poesie soll eine höhere Natursprache, also freilich von der eleganten Conversationssprache durchaus verschieden, aber auch von selbst und mit der Cultur der Nation entstanden, nicht

durch manierirende Grübelei erkünstelt seyn. Nur ein eben so feiner, als glücklicher Reformatoract kann hier ohne Affectation nachhelfen. So half er durch Klopstock, Voß und Schiller der deutschen Sprache nach.

IV. Der Mangel einer eigenen Dichtersprache wird zum Theil ersetzt durch die sogenannten poetischen Figuren.

Was man poetische Figur, oder in beschränkteren Verhältnissen auch wohl rhetorische Figur nennt, ist geist- und sinnreiche Entfernung vom gemeinen Ausdrucke durch Wendungen und Bilder, die das ästhetische Interesse erhöhen. Wo aber das ästhetische Interesse durch Wendungen und Bilder erst hervorgebracht werden soll, da entsteht der philologische Schimmer (Faux brillant), der den gemeinen Sinn reizt, im Grunde aber weniger werth ist, als die gemeinste Hausmannsprose. Eine specielle Analyse der mancherlei, größtentheils namenlosen Wendungen, die man als die erste Classe

der poetischen Figuren ansehen kann, ist fast nur von rhetorischem Nutzen. Denn wo sie sich in der Poesie nicht von selbst machen, und wo ihre Wirkung, um richtig empfunden zu werden, einer Erklärung bedarf, da herrscht Künstelei, nicht Kunst. Dieß fühlten vermuthlich die Griechen, als sie die gesammte Theorie dieser Figuren, z. B. der Wiederhohlung, Frage, Correction u. s. w. in die Rhetorik verwiesen. Aber zwischen den Wendungen, wie man diese Classe von Figuren nennt, und den poetischen Bildern oder Tropen liegt die geistreiche und treffende Vergleichung, aus welcher dann bald eine Paralelle wird, bald ein Gleichniß, und endlich eine Metapher, oder ein poetisches Bild im vorzüglichen Sinne. Aus der consequenten Fortsetzung der Metapher wird eine Allegorie. Durch das Medium der Allegorie gehen die poetischen Figuren in die allgemein ästhetischen über.

Das längst Bekannte über die poetische Bildersprache soll hier nicht wiederhohlt werden. Ueber die Metony-

mie, Synekdoche und ähnliche Bilder geben ältere und neuere Stylisten hinreichende Auskunft. Aber die Metapher, das Schooßkind der redenden Phantasie, sucht noch immer im Gedränge zwischen Enthusiasten und kalten Geschmackskritikern umsonst ihre rechte Stelle. Kein europäisches Volk, selbst die Spanier nicht ausgenommen, hat eine solche Tendenz zur Schwelgerei in mehr als orientalischen Metaphern, wie die sonst so bedächtigen Deutschen. So wie die Phlegmatiker, wenn sie in Zorn gerathen, so kennt der Deutsche, wenn sein poetischer Enthusiasmus in Metaphern auflodert, gewöhnlich kein Maß und kein Ziel. Der unerschöpflichste und witzigste unsrer neueren Metaphoristen, Jean Paul Richter, hat in seiner Vorschule das Vortrefflichste über die verschiedenen Arten von Metaphern, aber nicht über den Werth und die Grenzen der Metaphernsprache gesagt. Die poetische Metapher (denn es giebt auch eine prosaische, deren Analyse nicht hierher gehört) entspringt im Innersten des Geistes aus dringendem Bedürfnisse eines adäquaten Ausdrucks für Gedanken, deren poetischer Gehalt die Spra-

che überwiegt. Es war ein wunderlicher Einfall einiger Theoretiker, den Ursprung der Metaphern aus dem Bedürfnisse der Versinnlichung erklären zu wollen. Die ächte Metapher kann eben so gut das Sinnliche vergeistigen als das Geistige versinnlichen. Die vergeistigende Metapher ist, der Regel nach, weit poetischer, als die versinnlichende; denn jene beseelt das Todte; die versinnlichende Metapher aber kann doch den kalten Begriff, der sie bildlich darstellt, nicht nach Wunsche in eine klare Anschauung verwandeln. Wenn der Psalmendichter sagt: „Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn," glänzen alle Sterne wie vorher, aber in einem poetischen Lichte. Wenn wir aber von einem Philosophen sagen: „Sein Verstand brach eine neue Bahn," geht aus der unpoetischen Metapher anstatt der kalen Anschauung, die wir suchen, nur eine schwankende Tendenz zur Anschaulichkeit hervor. Denn wie soll man sich einen Verstand als Bahn brechend anschaulich vorstellen? Schiller läßt in seinem Hymnus an die Freude „ihre Zauber wieder binden, was der Mode Schwerdt getheilt." Das Bild ist vor-

trefflich, aber doch weit weniger poetisch, als wenn er in demselben Hymnus von der Freude sagt, daß sie „Blumen aus den Keimen lockt, Sonnen aus dem Firmamente." Die Blumen scheinen nur noch natürlicher zu blühen, die Sonnen noch natürlicher zu leuchten; wenn wir denken, daß sie sich freuen. Aber die Bande, mit denen der Zauber bindet, wie können die erscheinen? Und der Mode als einer Person ein Schwerdt in die Hand geben, welche Zumuthung für die Phantasie? Und so wirken die meisten versinnlichenden Metaphern nur wie aufblitzenden Funken, die im Leuchten wieder erlöschen. Die vergeistigende Metapher aber giebt ein beharrliches, in ruhiger Schönheit wachsendes Bild. Daraus erklärt sich denn auch, warum die Griechen die versinnlichende Metapher im Ganzen nicht liebten. Die Stelle der vergeistigenden Metapher vertrat ihnen größten Theils ihre Mythologie. Wie die vergeistigende Metapher bezaubert, wissen jetzt in Deutschland vorzüglich die jungen Idealisten; denn die Philosophie ihres Meisters ist ja im Ganzen nur eine durchgeführte Metapher.

Aber der poetische Charakter der Metapher überhaupt wird durch den Gegensatz der vergeistigenden und der versinnlichenden bei weitem nicht erschöpft. Eine Menge Metaphern, poetische und unpoetische, vergeistigen ihren Gegenstand nicht, und versinnlichen ihn nicht. Sie übertragen nur das Aehnliche zum Aehnlichen in eine andre Sphäre. Wer die Sonne zuerst die goldene, und den Mond den silbernen nannte, wollte sich gewiß die sinnliche Erscheinung der Sonne und des Mondes nicht noch mehr versinnlichen; er drückte nur ein Reflexionsgefühl aus, durch das ihm die Sonne und der Mond in demselben Verhältnisse interessanter wurden, als sie nun zum Theil etwas Anderes, und doch noch Dasselbe zu seyn scheinen. Darin liegt überhaupt der allgemeine Reiz der Metapher, daß sie, als die kühnste aller Figuren der Rede, das ganze Reich menschlicher Begriffe durchstreifen, und jedem Begriffe nach dem Princip der Aehnlichkeit einen andern substituiren kann. Nun ist aber am Ende jeder Begriff nur ein intellectueller Nothbehelf, in welchen der den-

kende Geist immer nur Einiges von dem Wahrgenommenen niederlegt. Durch die Metapher wird diese logische Selbstbeschränkung des Verstandes aufgehoben, und eine unendliche Aussicht in den Zusammenhang der Dinge eröffnet. Das ursprüngliche Streben des Geistes nach neuen Begriffen hängt mit der Entstehung der Metaphern auf das genaueste zusammen. Deßwegen arbeitet der Witz durch die Metapher so oft dem kalten Verstande vor; und eben deßwegen ist fast jede Metapher vortrefflich, die aus einer innigen Anschauung entspringt. Ob man übrigens die Metapher ein Product der Phantasie, oder ein Product des Witzes nennen will, ist gleichgültig, da der Witz überhaupt nichts anders ist, als der durch Einbildungskraft zu überraschenden Combinationen determinirte Verstand. Aber der kalte Witz, der gewöhnlich allein Witz heißt, hat denn freilich seine Metaphern für sich. Es giebt also Metaphern des Herzens; Metaphern der Sinnlichkeit; wissenschaftliche Metaphern, u. s. w. Von der besondern Richtung des Geistes in der

Entstehung der Metapher hängt ihr Charakter ab. Poetische Metaphern setzen also eine poetische Geistesrichtung voraus. Der schlimmste Fehler aber, den eine übrigens gute, d. i. treffende Metapher haben kann, ist der Schein des Affectirten. Wirklich affectirt ist jede Metapher, die eine Bemühung, durch den Ausdruck zu interessiren, verräth. Aber am Scheine der Affectation krankt die Metaphernsprache auch da, wo sie die anspruchlose Sprache des Herkommens ganz verschlingt, und, wie ein unaufhörlich steigender Springbrunnen, in sich selbst zurücksprudelt. Da mag sie einem ungewöhnlichen Geiste für sein individuelles Bedürfniß noch so natürlich seyn; der allgemeine Menschensinn sträubt sich gegen eine solche Aeußerung der Individualität, weil es immer als Uebersspannung und folglich als Widernatürlichkeit erscheint, wenn ein Mensch, der doch wie andre Menschen sprechen gelernt hat, kein Ding beim rechten Namen nennt. Auch ist noch sehr die Frage, ob ein bewundernswürdiges Uebermaß in wirklich schönen Metaphern, oder die Kunst, in dem

einfachsten Ausdrucke einen wahrhaft poetischen Sinn niederzulegen, auf eine reinere Energie des Genies hindeutet.

V. So verschieden der ästhetische Charakter der Sprachen, eben so verschieden ist in jeder Sprache der ästhetische Werth gewisser Sylbenmaße und Reimformen.

Rhythmus oder schöner Sylbentact gehört zur Vollkommenheit einer Kunst, deren ganze Kraft an Worten hängt, so wesentlich, als eine schöne Proportion zur ästhetischen Vollkommenheit des organischen Körpers. Aus dem natürlichen Streben nach poetischer Abrundung der Rede entsteht von selbst der regelmäßige Rhythmus oder Vers. Ein Gedicht in Versen kündigt sich schon durch seine metrische Form als ein Kunstwerk an, das keine Nachbildung des gemeinen Lebens seyn will; und wenn es sich dennoch, z. B. als Lied, an die Sprache des gemeinen Lebens anschließt, bedarf es fast nothwendig des Verses, um seine Bestimmung zu behaup-

ten. Es lag ganz in der Natur des griechischen Geistes, die Sylbenmaße mit der zartesten Vorliebe für regelmäßige Schönheit auszubilden. Dadurch trennte sich auffallend die Poesie von der Prose; und der Grieche, der sonst dem Auffallenden gar nicht gewogen war, bewies eben dadurch sein wahres Gefühl für Poesie, daß er der schönen Prose eine durchaus andre Form anwies. Aber nur eine Sprache, die, wie die griechische, in der Unterscheidung langer und kurzer Sylben keinen Zweifel übrig läßt, ist des wahren Verses fähig. Ob dann mehr, oder weniger Consonanten durch die Vocale rauschen, ist Nebensache, sobald der Rhythmus, nicht der Klang, geschätzt werden soll. Ist nun eine Sprache des schönen Versbaues in einem solchen Grade fähig, wie die griechische, und ist eben diese Sprache so wohlklingend, wie es vermuthlich die griechische war (denn vor der plattdeutschen Aussprache des Griechischen, die im nördlichen Deutschland eingeführt ist, würde ein Grieche vermuthlich die Ohren zuhalten), so fügt sich der Wohlklang von selbst unter die

höheren Gesetze des Rhythmus, und das Streben nach einem besondern Zusammentreffen der Töne wird entbehrlich. Der Grieche vermied den Reim in seinen Versen aus derselben Ursache, warum er keine colorirten Statüen dulden konnte. Die lateinische Sprache war der griechischen in ihrer ganzen Organisation so nahe verwandt, daß die Uebertragung der griechischen Sylbenmaße in die lateinische Poesie wieder von selbst erfolgte, so bald die Römer auf poetische Cultur zu achten anfingen.

Aber wie ganz anders organisirt sind fast alle übrige Sprachen der Erde. Selbst die Barbaren, die noch von den alten Griechen Griechisch lernten, scheinen sich in die alt-griechische Accentuation nicht haben finden zu können. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß statt dieser alten Accentuation in Constantinopel die neuere entstand, die durch neue Accente auch schriftlich angezeigt werden mußte, bis endlich der ganze, tief herabgesunkene Ueberrest der griechischen Nation nach der neugriechischen,

constantinopolitanisch-barbarischen Accentuation sprach, und den alten Rhythmus so durchaus verlernte, daß die neueren Griechen sogar die alten Verse als Prose, das heißt, nach den neugriechischen Accenten, ganz gegen das Sylbenmaß lesen. Auf dieselbe Art verlor sich in Italien der lateinische Rhythmus. Es erhielt sich zwar, als das neuere Italienisch entstand, noch ein schönes Andenken an den alten Sylbenfall in den mehrsylbigen Wörtern. Aber die metrische Quantität der einsylbigen Wörter war in Italien, wie in Spanien, Portugall und Frankreich, für immer verloren. Da wurde der Reim Bedürfniß, wie er es den meisten Nationen auch außer Europa geworden seyn soll. Das Echo des Sylbenklanges fesselte das Ohr, und spannte und befriedigte durch das Ohr die Erwartung. Die schönen Töne und die Leichtigkeit des Reimens in den romanischen Sprachen veranlaßte sogleich die künstlichen Verschränkungen der Reime. Nun entstanden die metrische Form des Sonetts, der Canzone, und endlich die reizende Octave

(ottava rima), die für die romanische Poesie ungefähr dasselbe wurde, was für die griechische der Hexameter gewesen war. Nur in Frankreich ging seit dem sechzehnten Jahrhundert selbst der Sinn für wahre Verskunst verloren. Aus der eleganten Welt- und Hof-Prose, die alle poetischen Accente ausstieß, zog sich die völlige Auflösung eines constanten Unterschiedes langer und kurzer Sylben auch in die Poesie der Franzosen. Die französischen Dichter begnügten sich, die Sylben, die sich nicht mehr messen ließen, abzuzählen; und selbst die schönen Verschränkungen der Reime wurden ihnen gleichgültig, weil eine theoretische Declamation in Frankreich an die Stelle der poetischen trat. In der Harmonie der rhetorischen Declamation haben es die Franzosen zum Bewundern weit gebracht. Da accentuiren sie dasselbe Wort bald so, bald anders, mit unbeschreiblicher Feinheit. Aber was eigentlich ein Vers ist, kann man einem Franzosen kaum noch begreiflich machen.

Was man neuerlich, seitdem das Romanisiren, besonders das Hispanisiren, die neueste Mode in der deutschen Poesie geworden ist, zur Exposition der Schönheit des Reims vorgetragen hat, ist nicht ohne Grund. Der Reim ist mehr als Echo, wenn man ihn bis in die Tiefen des Bewußtseyns verfolgt, wo der innere Sinn selbst nach Gegensätzen strebt, die sich in einander auflösen. Auch der halbe Reim, oder die Assonanz, wie ihn die Spanier nennen, hat seinen ästhetischen Werth im Gegensatze mit dem ganzen Reime, der in Spanien Consonanz heißt. Aber dem Charakter einer Sprache, wie die deutsche, die fast allen Wohllaut entbehrt, und nur auf den inneren Sinn durch einen eigenen, vom Werthe der Stammsylben abhängigen Rhythmus poetisch wirket, ist die Nachahmung der künstlichen Reimformen der Italiener und Spanier durchaus entgegen. Unsre romanisirenden Reimkünstler stümpern in die deutsche Sprache eine Schönheit hinein, die ihr fremd ist, und vernachlässigen darüber die höhere, im Wesen dieser Sprache gegründete Schönheit. Aber

mit Klopstock und Voß die griechischen Sylbenmaße im Geiste der deutschen Prosodie nachbilden, oder, wie Schiller, durch Wiederherstellung des Reizes der Daktylen in unsrer Sprache den Rhythmus beleben, das ist wahres Verdienst am deutschen Parnasse. Die künstlicheren Sylbenmaße der Griechen, z. B. die pindarische, nachbilden, ist in einer Sprache, wie die deutsche, die sich den griechischen Rhythmus nur unvollkommen aneignen kann, verlorne Mühe.

VI. Wenn man alle wahre Poesie, ohne noch die Dichtungsarten zu unterscheiden, in Naturpoesie und Idealpoesie eintheilt, läuft man am wenigsten Gefahr, die Idee der poetischen Vollkommenheit zu verfehlen.

Poetische Vollkommenheit ist nichts Anderes, als ästhetische Vollkommenheit nach den besonderen Gesetzen der Dichtkunst. Nun soll aber jede Kunst vorzüglich dem Ziele nachstreben, das entweder sie allein, oder doch sie unter allen Künsten vorzüglich

erreichen kann. Die Poesie entfernt sich also von ihrer Bestimmung in denselben Verhältnissen, wie sie andere Künste nachahmt, um eine gemeinschaftliche Wirkung mit ihnen zu theilen. Der Dichter hört auf Dichter zu seyn, wenn er zu merklich den Sylbenmusiker macht, und durch melodische Verarbeitung des Wohllauts mehr dem Ohre schmeichelt, als der Seele. Denn das melodische Wort soll nur der Träger des Gedankens und der poetischen Anschauung seyn. Welchem von zwei Gedichten der Preis zuzuerkennen, einem rauhen und ungebildeten, das wahrhaft poetische Gedanken in barbarischen Versen ausdrückt, oder einem meisterhaft versificirten, das in der schönsten Sprache nichts Poetisches sagt, sollte also kaum gefragt werden.

Aber auch den Maler soll der Dichter in seiner Sphäre walten lassen. Die Poesie kann sich der Malerei nicht anders nähern, als durch Beschreibungen. Aber auch die vollkommenste Beschreibung eines äußeren Gegenstandes kann kaum der Schat-

tenumriß eines Gemäldes seyn, da Wörter nur das Allgemeine bezeichnen, das mehrere Gegenstände mit einander gemein haben, aber nie das Individuelle, das nur unmittelbar wahrgenommen werden kann. Die beste poetische Beschreibung wird also diejenige seyn, die durch mehr oder weniger Worte die Einbildungskraft am bestimmtesten reizt, sich selbst einen Gegenstand zu verschaffen, der dem beschriebenen gleicht. Was Lessing darüber in seinem Laokoon gesagt hat, können nur poetisirende Pinsler anfechten. Sobald die Beschreibung in der Poesie herrschen will, wird sie ermüdend. Ihre ganze Bestimmung ist, die poetische Bestimmung zu beleben. Diese Darstellung selbst, sie mag episch, oder dramatisch, lyrisch, oder didaktisch seyn, ist mehr, als Beschreibung. Sie ruft durch treffende Worte, in deren Reihe dann auch die Beschreibung gehört, das Bewußtseyn auf, eine Folge poetischer Vorstellungen in sich selbst entstehen zu lassen, und so das unsichtbare Werk der Dichterphantasie in der Empfindung nachzubilden.

Wie die Poesie in der Zurückwirkung der Einbildungskraft ästhetisch den Sinnen schmeicheln kann, bedarf keiner besondern Erklärung. Aber wo diese Sinnesschmeichelei als das Ziel der poetischen Darstellung hervorblickt, da ist der wahre Dichtergeist erloschen. Wer wollte läugnen, daß ein Gedicht, das dieses Ziel erreicht, in seiner Art was werth seyn kann? Aber es giebt eine höhere Vortrefflichkeit, die vorzugsweise die poetische heißen darf. Sie entspringt unmittelbar aus dem eigenthümlichen Charakter der Poesie. Denn die Poesie unterscheidet sich von allen übrigen Künsten wesentlich durch ihre Kraft, so weit menschliche Begriffe reichen, in das Innere der Natur und des Geistes einzudringen. Die Darstellung der äußeren Welt und alles dessen, was die Sinne reizt, ist also für die Poesie, die ihren eigenthümlichen Charakter behauptet, nur Mittel, das Unsichtbare und mehr als Sinnliche poetisch zu erreichen. Dieses Unsichtbare und mehr als Sinnliche ist aber nicht etwa das Metaphysische, das sich

aller Darstellung entzieht; es ist das Geistige in seiner empfindbaren Wirklichkeit, also überhaupt dasjenige, was ursprünglich in uns ist, und was der denkend empfindende Geist auch unwillkührlich in die Natur hineinträgt. Wie viel Traum, oder philosophische Wahrheit, wie viel Ernst, oder Uebermuth in dieser Darstellung liege, ändert nichts am Wesen der poetischen Vollkommenheit. Ueberall aber geht das wahre Dichtergenie von einer poetischen Weltansicht aus, die selbst in den kleinsten Zügen, durch die ein Mensch, oder ein Naturgegenstand interessant wird, die Aufgabe des menschlichen Lebens in ihrem ganzen Umfange empfinden lehrt. Aber nur selten soll das Universelle der wahrhaft poetischen Reflexion didaktisch und in Sentenzen und allgemeinen Betrachtungen zur Sprache kommen. Es soll als die Seele der poetischen Darstellung in diese Darstellung selbst übergehen. Dieß ist das große Geheimniß des poetischen Genies, das Einzelne hinzustellen als etwas Einzelnes, und doch aus ihm das Gefühl des Allgemeinen reden zu lassen, das den Menschen

ergreift, wenn er an das Ganze der Natur und des menschlichen Lebens denkt. Auch das kleinste vollkommen poetische Liedchen hat also, wie jedes vollkommene Gedicht, eine philosophische Tendenz, die aber nur eine ästhetische zu seyn scheint, und durchaus die Miene der Wissenschaft vermeidet.

Dieser allgemeine Charakter der wahren Poesie erscheint, wie das Schöne überhaupt, anders im Geist und Style der schlichten Natürlichkeit, anders im idealen Geist und Style. Die wahre Poesie wird Naturpoesie, wenn das dichterische Talent die Natur von ihrer ästhetischen Seite ergreift, wie sie ist, ohne etwas mehr in sie hineinzulegen, als, was zum Wesen der Poesie gehört. Die Idealpoesie aber steigert den Typus der Natürlichkeit bis zu der Höhe, wo die Phantasie im Gefühle des Ueberirdischen ihre eigene Welt erschafft, ohne jenen Typus zu zerstören. Alles, was oben über den Unterschied der schlicht natürlichen und der idealen Schönheit im Allgemeinen gesagt wurde, findet

hier seine Anwendung. Die wahre Naturpoesie ist nicht mehr und nicht weniger poetisch, als die wahre Idealpoesie. Beide können sich, wenn des Dichters Auge, nach Shakespear, „von der Erde zum Himmel, und vom Himmel zur Erde blickt," so in einander verlieren, daß ihre Entgegensetzung als aufgehoben erscheint; und daß sie wenigstens zum Theil als aufgehoben erscheine, gehört zur Vollkommenheit eines jeden Gedichts, weil die Phantasie, die sich vom Idealen ganz zurückzieht, gemeine Einbildungskraft wird, und weil an die Stelle des Idealen das Phantastische tritt, sobald die schlichte Natürlichkeit bis auf den letzten Zug verschwindet. Aber der gemeine Nachahmer der Natur und der Phantast begegnen einander, ohne es selbst zu wissen. Folge des gemeinen Naturalismus ist dann in lyrischen Werken, die Gedichte seyn sollen, bald die unpoetische Empfindsamkeit, die nur Herzensgefühl und immer Herzensgefühl, gleichviel wie, in Versen ausspricht; bald die Beschreibungspinselei, die getreu nach der Natur abzeichnet, was vorkommt, ohne nach

dem Unterschiede zwischen ästhetischer und unästhetischer Natürlichkeit zu fragen. In dramatischen Werken begnügt sich der gemeine Naturalismus mit getreuer, bald rührender, bald lächerlicher Darstellung des Lebens, wie es ist, die Situation sey trivial, oder interessant. Der Phantast, der die Natur nur als ein geringfügiges Substrat seiner freien Kunst verarbeitet, wird in lyrischen Werken ein mystischer Schwätzer, und in dramatischen ein Gaukler, der Schatten und Arabesken vorbei spatzieren läßt. Im Conflicte der Phantasterei mit dem gemeinen Naturalismus erkennt man am merklichsten wo es Beiden fehlt.

Aber wer kann alle Uebergänge bezeichnen, durch die sich der gemeine Naturalismus dem wirklich poetischen, und die Phantasterei der wahren Idealität in glücklichen Stunden nähert? Eben so wenig lassen sich die Arten und Stufen der Scheinpoesie summiren, die in einzelnen Zügen der wahren Poesie gleicht. Einige besondre Modificationen der Scheinpoesie sind indes-

sen zu beliebt, um nicht eine Erwähnung im Vorbeigehen zu verdienen. Daher gehört die Stubenpoesie, die durch Lectüre, ohne poetische Anschauung der Natur, erzeugt ist, und bald sehr gelehrt auftritt, bald auch muthwillig seyn will, nämlich so, wie dieser oder jener berühmte Autor. Dahin gehört ferner die witzelnde Poesie, die jedes Thema ergreift, über das sich etwas Artiges und Interessantes sagen läßt; wenn es denn auch nichts weiter, als artig und interessant, ist. Dahin gehört auch die Toilettenpoesie, deren großes Geschäft ist, einer schönen Dame in Versen etwas Angenehmes zu sagen. Dahin gehören endlich alle poetische Complimente, die nichts weiter, als dieß, sind.

II.

Die Dichtungsarten.

Eine systematische Uebersicht der Dichtungsarten würde sich selbst widersprechen, wenn die Dichterphantasie, die keinem Systeme folgt, nicht durch die unveränderlichen Gesetze der menschlichen Geistesthätigkeit an gewisse Elementarformen der Poesie gebunden wäre, die nur in's Unendliche mischen und modificiren, aber nicht zerstören kann. Solcher Elementarformen der Poesie giebt es nur vier: die lyrische, die didaktische, die epische und die dramatische Form. Denn der Gegenstand der poetischen Dar-

stellung ist entweder die Natur des Dichters selbst, oder es ist die Natur außer ihm. Die Natur des Dichters selbst stellt sich entweder unmittelbar als Gefühl, oder mittelbar als poetisch räsonnirende Vernunft dar. Was aber außer dem Dichter liegt, muß lebendiges Factum, also Handlung seyn, wenn es ein poetisches Interesse für sich behaupten will. Die bloße Beschreibung der Naturgegenstände verliert sich in allen Dichtungsarten. Handlungen aber lassen sich nur entweder in der Form der Vergangenheit, oder in der Form der Gegenwart darstellen. Poetische Visionen der Zukunft sind lyrische Extasen.

Nach dieser vierfachen Abtheilung würden sich alle mögliche Gedichte classificiren lassen, wenn nicht bald durch Mischung der poetischen Elementarformen, bald durch Modificationen derselben in besonderen Verhältnissen eigne Gattungen entständen, die auch zuweilen nach jenen Modificationen und Verhältnissen benannt werden, z. B. die Hirtenpoesie. Gewisse Gedichte heißen Episteln, wenn sie bald didaktisch, bald

lyrisch, und sogar in halbe Prose übergehend, an bestimmte Personen gerichtet sind. Zuweilen erscheint die didaktische, zuweilen die lyrische Poesie nur als eine vereinzelte Reflexion, und heißt dann bald Epigramm, bald Madrigal. Oder man benennt gewisse Dichtungsarten gar nur nach den Sylbenmaßen und Reimformen, wie bei den Alten die Elegie, bei den Neuern das Sonett. Endlich läßt sich das poetische Interesse mit dem prosaischen mischen, so daß kein eigentliches Gedicht, und doch ein geistreiches Kunstwerk entsteht, das bald mehr, bald weniger, poetisch ist, z. B. eine äsopische Fabel, oder ein Roman.

Soll also eine Theorie der Dichtungsarten weder auf gutes Glück bloß historisch zusammenstellen, was man bisher Dichtungsarten genannt hat, noch durch Classification nach zufälligen Merkmalen in die Rechte des Genies eingreifen, so muß man die Gedichte, die, größtentheils zufällig, eigene Classentitel erhalten haben, zuerst

nach den vier Elementarformen der Poesie zu ordnen suchen. Was dann seine besondere Natur unter einem besondern Titel behauptet, wird am besten in einer Ergänzungsclasse nachgehohlt. So folgt die Theorie einem Princip, und entzweit sich nicht mit dem Sprachgebrauch und der Geschichte.

Erste Classe.

Lyrische Formen.

Das Wesen der lyrischen Poesie ist die Darstellung der poetischen Natur des Dichters selbst, seiner freien Weltansicht, und seines Gefühls. Von dieser Poesie kann man mit Recht sagen, daß sie im Keime so weit verbreitet ist, als die menschliche Natur. Denn wo wäre der Mensch, der nie in seinem Leben einen lyrischen Augenblick gehabt hätte? Eben deßwegen erscheint auch die lyrische Poesie als die natürlichste; jede andre poetische Form spielt mehr oder weniger in den Ton der Lyra hinüber; und weil der Ausdruck des Subjectiven

der lyrischen Poesie wesentlich ist, so fordert sie vorzüglich zum Gesange auf; denn der musikalische Ausdruck übertrifft jeden andern an subjectiver Kraft. Das Bedürfniß des Gesanges veranlaßt dann wieder die lyrischen Strophen.

Aber eben die allgemeine Natürlichkeit der lyrischen Poesie veranlaßt, daß man so leicht jede schöne Sprache des Gefühls für lyrische Poesie hält. Besonders glaubt gewöhnlich der Jüngling, der in Versen die Sprache des Herzens zu reden versucht, daß es doch wohl Poesie seyn müsse, was er aus vollem Herzen singt. Kein Vorurtheil kann der lyrischen Poesie mehr schaden. Wenn die bestimmte Welt-Ansicht, die dem Ausdrucke des Gefühls zum Grunde liegt, nicht schon an sich poetisch ist, so bleibt jener Ausdruck, sey er auch noch so wahr und stark, und noch so gut versificirt, immer prosaisch. Das Geheimniß der lyrischen Poesie ist die mittelbare Objectivität eben der Darstellung, in welcher unmittelbar nur der Dichter selbst erscheint. Ein lyrisches Gedicht, das mit Recht so

heißt, öffnet uns eine neue Aussicht in die Natur und in das poetische Verhältniß des menschlichen Geistes zur Welt. Die lyrische Poesie geht daher, so bald sie sich über die engsten Beschränkungen des Augenblicks erweitert, von selbst in die didaktische über; und je höher sie sich zur Region der Ode erhebt, desto didaktischer wird ihr Flug. In jeder vollkommenen lyrischen Composition muß ein universeller Gedanke herrschen, der aber als individuell erscheint. Den Mangel eines solchen Gedankens können die schönsten Bilder und Beschreibungen nicht vergüten. Aber sobald der lyrische Gedankenschwung in strenge Betrachtung übergeht, hebt er sich selbst auf. Die lyrische Ordnung der Gedanken und Bilder ist eben deßwegen eine logische Unordnung. Frei muß der lyrische Strom der Gedanken und Gefühle bald brausen, bald spiegelnd sich ergießen. Auch der Schatten eines Systems muß im lyrischen Gedichte verschwinden, weil sonst das poetische Interesse sogleich zum theoretischen wird. Aber Fragmente einer wahren Lebensphilosophie dringen durch keine Art von

Darstellung so tief in das Innere der Seele, als durch die lyrische.

Ein lyrisches Gedicht im populären Styl heißt ein Lied. Im Liede verläugnet der universelle Gedanke ganz und gar seinen philosophischen Ursprung. Er erscheint nur als der natürlichste Ausdruck des Gefühls. Vorzügliche Simplicität ziemet dem Liede in allen seinen Zügen. Nichts, was Gelehrsamkeit heißt, oder auch nur auf Gelehrsamkeit deutet, sollte in der Liederpoesie zur Sprache kommen. So populär, wie die Gedanken, müssen im ächten Liede auch Worte, Bilder und Beschreibungen seyn. — Die Liederpoesie verlangt deßwegen auch die leichtesten Sylbenmaße nach dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Sprache. Unter den verschiedenen Gattungen von Liedern verdienen die natürlichsten die erste Stelle. Dieß sind die Volkslieder im eigentlichen Sinne, und die ihnen ähnlichen Lieder in der Sprache des einfachen Naturgefühls, z. B. in der Manier von Bürger und Voß. Die

epigrammatischen Lieder, z. B. in der Manier Hagedorns, Lessings, und der meisten französischen Liederdichter, nähern sich schon der eleganten Umgangsprose. Eine andre Gattung von Liedern geht in die Ode über, z. B. Bürgers Lied an die Hoffnung. Diesen kommen die Oden entgegen, die in das Lied übergehen, z. B. mehrere von Horaz.

Zu dem Liede verhält sich die Ode, wie wahre Naturpoesie zur wahren Idealpoesie überhaupt. Die Ode erhebt sich über alle Formen des gemeinen Lebens. Was nur irgend von kunstreicher und doch ungezwungener Versification in einer Sprache möglich ist, kann in das Sylbenmaß einer Ode aufgenommen werden. Eine Ode ist durchaus ein populäres Gedicht. In ihr darf der herrschende Gedanke seinen philosophischen Ursprung auf das bestimmteste verrathen, wenn er anders das steife Kleid des Syllogismus völlig abstreift. Je philosophischer aber der Charakter einer Ode ist, desto weniger darf das Skelett eines Systems durchscheinen. Kühne, in das In-

nerste der Natur und des Geistes eingreifende Gedanken geben der Ode den höchsten lyrischen Schwung, wenn diese Gedanken wie Anschauungen ihre Wahrheit unmittelbar in sich selbst tragen. Gleichwohl wird die Ode durch Anspielungen auf Kenntnisse, deren Inbegriff Gelehrsamkeit heißt, keineswegs entstellt. Besonders ziemt der Ode die Energie, damit sie den Weg der gemeinen Umständlichkeit ganz verlasse. Deßwegen verfehlen die umständlichen, durch prächtige Phrasen das Gemeine erhebenden und in weitläuftig ausgesponnenen Beschreibungen langsam sich fortwälzenden Oden einiger Italiener und Spanier fast eben so sehr, als die declamatorischen, von moralischen Sentenzen und Bildern ohne poetische Anschauung strotzenden Oden der Franzosen, den wahren Odencharakter. Soll die Ode als Gelegenheitsgedicht ausgeführt werden, so muß der zufällige Stoff nur, wie z. B. in Pindars Preisgesängen, in die höhere und universelle Dichtung hineingetragen werden. Lyrische Werke, die im Odenstyl eine Person oder ein besonderes Factum

besingen, wie z. B. Cramers Ode auf Luther, und so manche andre Schein-Ode auf Den, und auf Die, sind nur Lobreden oder Gelegenheitsreden in poetischem Costum. Die Litteratur aller Nationen wäre vielleicht nicht so arm an Oden, die diesen Namen verdienen, wenn man nicht überall zu dem Besingen einzelner Personen und Begebenheiten die Form der Ode mißbrauchte. Bis jetzt sind nur drei Gattungen von wahren Oden bekannt geworden, die Pindarische, die Horazische, und die Klopstockische. Die Pindarische Ode ergießt sich in der kühnsten Mischung von Bildern, Sentenzen und Mythen, die wie Meteore vorüberschweben, und nur durch die innere Einheit der poetischen Anschauung im üppigsten Rhythmus vereinigt sind. Die Horazische Ode verbirgt die prosaische Tendenz, in der sie sich der prosaischen Lebensphilosophie nähert, durch eine solche Energie der Diction, eine so glückliche Behauptung der poetischen Geistesfreiheit, und einen solchen Reichthum an vortrefflichen Gedanken, daß man vergißt, wie viel mehr

Antheil der kritische Verstand an ihrer Bildung hat, als die schaffende Phantasie. Die Klopstockische Ode vereinigt den höchsten lyrischen Styl der moralischen und religiösen Innigkeit mit der Horazischen Energie der Diction. Eine Abart der Horazischen Ode ist die Ramlerische, die den Mangel des philosophischen Geistes und einer freieren Weltansicht durch eine wirklich poetische Ausführung ziemlich prosaischer Gedanken, und durch den feinsten kritischen Takt in der Nachahmung der Horazischen Bestimmtheit nnd Leichtigkeit wenigstens scheinbar ersetzt, und nur durch das pedantische Uebermaß von mythologischer Gelehrsamkeit ihrem eigenen Interesse schadet.

Weder Oden noch Lieder sind die romantischen Gesänge, die, mit der provenzalischen Poesie entstanden, aus dieser in die italienische, und aus der italienischen Poesie wieder in die spanische und portugiesische übergingen. Dahin gehören vorzüglich, als die cultivirtesten, die Canzone und das lyrische Sonett. Die Can-

zone ist nicht populär, wie das Lied, und auch nicht erhaben im Geist der Ode. Es fehlt ihr der Charakter der höheren Geistesfreiheit. Ihre poetische Sprache gleitet, wie in langen Wellenzügen, malerisch und sonor, aber ohne Energie hin. Eine weiche und üppige Wortfülle wurde ihr besonders in Italien eigen. Petrarch's reizende Canzonen können als Muster dienen. Eine zufällige Ausstattung der Canzone ist die Anrede des Dichters an das Gedicht zum Beschlusse. Mit der Schwärmerei der romantischen Liebe harmonirt die Umständlichkeit der Canzone vortrefflich. Auch einige Trauer-Canzonen, die sich der Elegie nähern, sind von hohem Werthe.

Mit dem Worte Sonett bezeichnete man anfangs nur die bekannte kunstreiche Reimform, in die man übrigens alle Arten von Poesie, so gut es sich einrichten ließ, zu übertragen versuchte. Aber das lyrische Sonett war immer das herrschende. Es hemmt durch seine engeren Schranken den Ausbruch der Geschwätzigkeit, zu der die Canzone verführt. Es verlangt, weil es

in seinem ganzen Umfange so leicht zu übersehen ist, die höchste Cultur der Sprache und des Styls. Da die vierzehn verschränkten Reimzeilen des Sonetts in zwei Abtheilungen zerfallen, die durch innere Harmonie ein schönes Ganzes bilden, so muß der herrschende Gedanke im Sonette sich dieser Form anschmiegen, und auf eine Art ausgeführt seyn, die sich der epigrammatischen nähert, aber mehr im Geiste des weicheren griechischen, als des modernen schneidenden Epigramms. Ein vortreffliches Sonett ist vielleicht das zarteste Meisterwerk der Dichtkunst. Aber keine Art von poetischen Formen kann bequemer gemißbraucht werden, triviale Gedanken ungefähr so auszuschmücken, wie man Kieselsteine brillantirt. Auch Madrigale, Triolette und ähnliche Werkchen, deren Reiz auf der zarten Verschmelzung eines poetischen Gedankens mit einer bestimmten metrischen Form beruht, sind gewöhnlich lyrische Gedichte.

Eine eigene Gattung von Gedichten, die zum Theil eigene Angelegenheiten des

Dichters erzählen, zum Theil aber, und gewöhnlich fast ganz, in die lyrische Reihe gehören, sind die Elegien. Sie entstanden in Griechenland eben so zufällig, als die Sonette in der Provence. Die metrische Form der Abwechselung der Hexameter mit Pentametern ist die einzige Ursache, warum man auch noch jetzt die Kriegslieder des Tyrtäus Elegien nennt. Aber man fühlte schon in Griechenland, daß sich diese metrische Form vorzüglich zum Ausdrucke der weichen Gefühle eignete. So entstanden die Elegien der Wollust und die Elegien der Trauer, die dann wieder mit den Elegien der schwärmerischen Liebe zusammen fielen. Eine Elegie in diesem Sinne ist ein poetisches Situationsgemälde, in welchem entweder Wollust, oder edlere Zärtlichkeit, bald glückliche Schwärmerei, bald Sehnsucht und Trauer, mit einer interessanten Umständlichkeit die herrschenden Empfindungen sind. Elegien der Wollust in der Manier des Ovid und Properz finden sich itzt gewöhnlich unter andern Titeln. Den Deutschen sind sie von neuem durch Göthe's glückliche Nachahmung des

Properz bekannt geworden. Zu den Elegien der Trauer sollte man aber nicht lyrische Gedichte zählen, in denen sich eine Leidenschaft ohne den weichen Ton der Elegie ergießt, wie z. B. in Bürger's sogenannter Elegie an Molly.

Unmittelbar an die Elegie schließt sich die sogenannte Heroide, auch eine von den Gattungen von Gedichten, in denen das Zufällige mit dem Wesentlichen so gemischt ist, daß sie beim ersten Anblicke in ein eignes Fach zu gehören scheinen. Mit der dramatischen Poesie hat die Heroide nicht mehr gemein, als etwa ein lyrisches Gedicht in fremdem Namen. Von der poetischen Epistel, die man gewöhnlich so nennt, nämlich der didaktischen, unterscheidet sie sich durchaus. An eine bestimmte Person kann auch eine Ode, und ein Lied, und überhaupt jedes lyrische Gedicht gerichtet seyn. Der poetische Charakter der Heroide ist fast ganz der Charakter der Elegie. Sprache und Styl sind in beiden Gattungen einander völlig gleich. Nur fällt die Heroide fast immer frostig

aus, weil es selten gelingt, fremde Empfindungen mit elegischer Umständlichkeit natürlich und interessant auszumalen. Deßwegen scheinen Dichter vom ersten Range sich nicht einmal auf den Versuch eingelassen zu haben. Pope's Heloise an Abeillard würde vermuthlich weniger gelungen seyn, wenn Pope, der sonst mehr Verstand, als Gefühl, in Verse brachte, sich nicht zur guten Stunde fremdes Gefühl, in Ermangelung des eigenen, hätte vergegenwärtigen können.

Zweite Classe.

Didaktische Formen.

Die lyrische Poesie geht so natürlich in die didaktische über, daß manche der vortrefflichsten Gedichte unverkennbar zwischen beiden Classen in der Mitte schweben. Die meisten Gedichte von Schiller gehören dahin. Aber in ihrem andern Extrem verliert sich die didaktische Poesie fast ganz in die Prose der Wissenschaft und des Lebens.

Man würde die didaktische Poesie von jeher weniger verkannt haben, wenn man ihr nicht die unpoetische Pflicht des Unter-

richts auferlegt, und sie eben dadurch theoretisch vernichtet hätte. Aus diesem Mißverständnisse entstand die seltsame Streitfrage, ob denn ein Lehrgedicht wirklich ein Gedicht sey. Ueberdieß bestimmte man den Begriff dieser Poesie viel zu enge, weil man fast immer nur das eigentliche Lehrgedicht vor Augen hatte. Didaktisch ist die Poesie überall, wo allgemeine Wahrheit oder Grundsätze, als Grundsätze ausgesprochen, die Basis der poetischen Composition sind. Bekanntlich läßt sich aber auch ein leichtes Liedchen fast ganz didaktisch ausführen. Da redet aber nur das Gefühl die Sprache des Verstandes. Und wenn die Basis der Composition episch oder dramatisch ist, mag das Gedicht immerhin auch eine noch so scharf bezeichnete didaktische Tendenz haben, z. B. Lessing's Nathan; es bleibt darum doch durchaus verschieden von allen didaktischen Gedichten. Das eigenthümliche Gebiet der didaktischen Poesie an der Grenze des Gebiets der lyrischen fängt da an, wo die hervorstechende Subjectivität des lyrischen Ausdrucks,

und mit ihr die natürliche Tendenz zum Gesange, verschwindet. Wenn dann aber die Poesie nicht in schöne Prose übergehen soll, muß erstens die Gedankenreihe an sich schon ein poetisches Interesse haben, und zweitens die systematische Form eben so wenig durchblicken, als in einer lyrischen Composition. Welches besondere Gefühl sich dann zu der Betrachtung geselle, ändert nichts im Wesen des didaktischen Charakters.

In die Classe von Gedichten gehört also auch die didaktische Satyre. Was man Satyre überhaupt nennt, ist an sich gar kein Gedicht; es ist witziger Spott, der eben sowohl prosaisch, als poetisch ausfallen, und sich, wenn er poetisch ausfällt, mit allen Formen der Dichtkunst vereinigen kann. Es giebt satyrische Lieder, satyrische Sonette, satyrische Erzählungen, satyrische Schauspiele. Der poetische Geist der Satyre ist nach denselben Grundsätzen zu beurtheilen, die oben in der allgemeinen Theorie des Komischen erläutert wur-

den. Aber die didaktische Satyre, von welcher allein hier die Rede ist, hat einen eigenen Charakter, durch den sie sich von allen übrigen satyrischen Werken unterscheidet. Sie hat, wie das eigentliche Lehrgedicht und wie alle didaktische Gedichte, allgemeine Urtheile oder Grundsätze zur Basis ihrer Composition. Diese Grundsätze führt sie bald spielend, bald mit Strenge, aber nie mit einem Eifer aus, der die ästhetische Geistesfreiheit stört. Die strenge Satyre geht weit leichter in bloße Prose über, als die spielende, besonders, wenn sie anfängt, gute Sitten zu predigen. Aber auch die spielende Satyre, die mit horazischer Heiterkeit mehr das Ungereimte, als das Schändliche, unter Gesichtspunkte einer gesunden Lebensphilosophie stellt, begnügt sich gewöhnlich mit einer halbprosaischen Darstellung. Denken läßt sich sehr gut ein didaktisches Gedicht, das wahrhaft poetisch und satyrisch den Widersinn des Lebens verarbeitete; aber ein solches Gedicht gibt es noch nicht. Die vorzüglichste Satyre von der didaktischen Art ist bis jetzt die

horazische geblieben, die sich selbst sehr paßlich Sermon nennt. Sie liegt zwischen der Poesie und der geistreichen Prose in der Mitte, der Prose aber näher, als der wahren Poesie. Die strenge und offne Indignationssatyre Juvenals, und die noch strengere, und sich in die Tiefen des Gemüths eingrabende Indignationssatyre des Persius hat mehr moralischen, als poetischen Werth. Die satyrischen Werke unsers Rabener gehören fast ganz in das Fach der geistreichen Prose. Auch Swift, vielleicht der größte aller Satyriker, war weit mehr Dichter.

Leicht nimmt die didaktische Satyre auch die zufällige Form eines Sendschreibens an. Dann heißt sie Epistel. Der einzige Unterschied zwischen den Satyren und Sermonen und den Episteln des Horaz ist die zufällige Individualisirung der didaktischen Form in der Anwendung der allgemeinen Wahrheiten auf Verhältnisse einer ausgewählten Person. Die didaktische Epistel ohne Satyre verändert eben so wenig, als die satyrische Epistel, ihre di-

daktische Natur durch die individuelle Addresse. Diese Addresse dient bloß, durch den bestimmten Fall der Anwendung, jene allgemeine Wahrheiten noch deutlicher hervorzuheben. Es liegt also auch gar nicht wesentlich in der Natur der didaktischen Epistel, wie weit sie sich dem Styl des gemeinen Lebens und der Prose nähern, oder in lyrische Gattungen übergehen darf.

Vortreffliche didaktische Gedichte, die noch keinen besondern Gattungsnamen haben, finden sich unter Wielands Werken. Das höchste Ziel der didaktischen Poesie bleibt aber das eigentliche, so oft verkannte Lehrgedicht. Ein Lehrgedicht entsteht, wenn ein wahrhaft poetischer Geist das Ganze einer Kunst, oder Wissenschaft, oder aller Künste und Wissenschaften, oder des menschlichen Daseyns überhaupt, oder einer besondern Sphäre des Lebens, ästhetisch, also nicht theoretisch, überschauet, und den ästhetischen Theil desselben in die Form der didaktischen Poesie herüber zieht. Die Absicht des Dichters ist dann durchaus nicht, eigentlich zu unterrichten, am we-

nigsten, ein Thema abhandlungsmäßig zu erschöpfen. Das ernsthafte Lehrgedicht wird schon durch den bloßen Schein einer Abhandlung entstellt. Pope's Versuch über den Menschen entfernt sich weit von der wahren Idee des Lehrgedichts durch den systematischen Zuschnitt, und nähert sich ihr nur durch die glückliche Auswahl der Gedanken, die wirklich ein poetisches Interesse haben. Aber Ovid's Kunst zu lieben wird als komisches Lehrgedicht noch komischer durch die systematische Ordnung. Virgil's Gedicht vom Landbau übertrifft schon durch seine unsystematische und wahrhaft poetische Composition fast alle übrige ernsthafte Lehrgedichte. Beschreibungen und Digressionen aller Art müssen den Styl der Abhandlung aus dem Lehrgedichte so weit verscheuchen, daß durch die räsonnirenden und unmittelbar belehrenden Partien nur ein poetisches Gemälde in didaktischer Form ausgeführt erscheine. Welchen theoretischen oder praktischen Nutzen dieses Gemälde haben kann, kommt bei der ästhetischen Schätzung desselben nicht in Betracht. Hätte Lucrez, als er den un-

poetischen Gedanken faßte, die gesammte Philosophie Epikur's poetisch zu lehren, das Gefühl zu Rathe gezogen, das ihn bei der Ausführung einzelner Theile seines Werks leitete, so würde sein Lehrgedicht das vollkommenste seyn. Ein didaktisches Werk, wie der höchst elegante Landmann des Abbé Delille, kann sehr viel Reize des Ausdrucks und der Diction haben, ohne darum ein Gedicht zu seyn. Der englische Maler Dyer verstand sich besser auf didaktische Poesie, als er mit treuherziger Begeisterung die Schafzucht und die Verarbeitung der Wolle zum Gegenstande eines Gedichts wählte, das die Industrie meisterhaft von der poetischen Seite darstellt, die man sonst nicht leicht gewahr wird.

Dritte Classe.

Epische Form.

Der allgemeine Begriff der epischen Poesie umfaßt alle erzählende Gedichte, das heißt, alle Gedichte, deren Composition auf einer erzählenden Basis ruht. Durch eingewebte Erzählung kann jede Art von Poesie in die epische hinüberspielen. Mehrere Gattungen erzählender Gedichte haben Classentitel bekommen, zum Theil nach den zufälligen Umständen, unter denen sie entstanden. Viele begreift man unter der unbestimmten Rubrik der poetischen Erzählung überhaupt. Andere rechnet man zu

den Hirtengedichten, weil sie den eigenthümlichen Gesetzen der Hirtenpoesie folgen.

Keine Poesie kann dem Genie eine bestimmte Grenze der Mannigfaltigkeit poetischer Erzählungsarten vorzeichnen. Aber von jeder Erzählung, die poetisch heißen soll, verlangen wir, daß sie schon im Keime poetisch, also mehr als geschmückte Darstellung einer unpoetischen Begebenheit, sey. Auch nicht jede wunderbare Begebenheit ist poetisch. Fratzenhafte Wunder poetisch einkleiden, oder Wunder ohne Sinn auf eine ähnliche Weise ausschmücken, kann eine ganz anmuthige Unterhaltung gewähren; aber den Namen Poesie verdient es nicht. An den Wundern ohne Sinn erkennt man das bloße Mährchen. Dadurch unterscheidet sich das bloße Mährchen von der poetischen Erzählung, daß jenes ein unterhaltendes Spiel mit Wundern treibt, die nur als Wunder interessiren. Die poetische Erzählung geht von einer bestimmten Situation aus, die uns in das Innere der

Seele blicken läßt, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Aus einer solchen, im poetischen Lichte erscheinenden Situation entwickelt sie eine Folge von Begebenheiten, die in ihrer Art ein Ganzes bilden; und in diesem Ganzen spiegelt sich von irgend einer interessanten Seite die menschliche Natur. Zwischen der poetischen Erzählung und dem bloßen Mährchen läßt sich also keine scharfe Linie ziehen. Die orientalischen Feenmährchen sind oft reich an den schönsten poetischen Situationen. Bürger's Lenore ist eine unübertreffliche Poetisirung eines Ammenmährchens. Uebrigens mag ein Mährchen, wenn es nur nicht gar zu bedeutungslos ist, leicht mehr Poetisches haben, als die sogenannte historische Poesie, welche Begebenheiten aus der wahren Geschichte mit historischer Treue in einer poetischen Sprache vorträgt, und sich erdichtete Zusätze nur als Schmuck erlaubt, z. B. das Gedicht des Silius Italicus vom punischen Kriege, und die Araucane des Spaniers Ercilla. Ein Gedicht ohne Erfindung hebt sich selbst auf; und bloße Einkleidung ist nur ein Schatten der wah-

ren Erfindung. Die poetischen Stellen, die ein Werk dieser Art enthalten kann, sind auch im historischen Zusammenhange mit dem Ganzen nur poetische Fragmente.

Das Schwanken der Erzählung zwischen der Poesie und der Prose fällt besonders auf, wo interessante Begebenheiten aus der Sphäre des gemeinen Lebens in eine Art von Anekdotenstyl, versificirt, oder gar ohne Versification, aber doch mit einer poetischen Tendenz, erzählt werden. Jede interessante Anekdote läßt sich poetisch coloriren. Wird sie aber dadurch zur poetischen Erzählung? Sie wird es mehr, oder weniger, je nachdem es dem Erzähler gelingt, durch das Ausmalen der Situation das prosaische Interesse in ein poetisches zu verwandeln. In der naiven Manier Jean Lafontaine's erzählt, nähert sich die muthwillige Anekdote der komischen Poesie ungefähr eben so sehr, als die komische Novelle in der Manier eines Straparola zur gemeinen Anekdote herabsinkt. Wer die unvergleichbar vorzüglicheren Novellen des Boccaz Gedichte im ei-

gentlichen Sinne nennen will, muß auch jeden guten Erzähler, der Stadtgeschichtchen anmuthig und geistreich vorzutragen weiß, für einen Dichter erklären. Die Italiener unterscheiden zwischen einem Gedicht und einer Novelle. Die Franzosen aber haben durch ihre Contes den Unterschied zwischen Poesie und Prose völlig verwirrt. Denn was sie unter diesem Titel zusammenfassen, ist erstens die wirklich poetische Erzählung von kleinerem Umfange, dann das orientalische Mährchen, dann jede Erzählung erdichteter Vorfälle, und am Ende jede versificirte Anekdote. Wer kann nun sagen, was denn eigentlich ein Conte ist? Auch der Roman, den man neuerlich zu den Dichtungsarten hat zählen wollen, schwankt zwischen der Poesie und der Prose. Die Theorie des Romans macht schicklicher den Beschluß der Poetik.

Das Eigenthümliche ganz verschiedener und doch in ihrer Art poetisch erfundener und ausgeführter Erzählungen schließt sich zuweilen so enge an gewisse zufällige Formen des Erzählungsstyls an, daß man

von diesen zufälligen Formen ausgehen muß, um den Geist eines solchen Gedichts im Ganzen zu fassen. Sehr schwer zu behaupten ist eine poetische Mischung der Denkart und des Styls heterogener Zeitalter und Nationen in einer Erzählung, z. B. in einer Wielandischen, die nach moderner Weise griechische Sitten und Charaktere umformt. Aber verwerflich ist diese Mischung nicht, sobald sie gelingt; denn den Dichter beschränkt keine historische Natürlichkeit. Das psychologische Interesse läßt sich dann, wie gerade in der Wielandischen Erzählung, auf eine eigene Art mit dem poetischen vereinigen. Ein wesentlicher Fehler der Composition ist es aber immer, wenn dem Mangel einer wirklichen Einheit der verbundenen Begebenheiten, wie z. B. in Ovid's Metamorphosen, durch künstliche Einschiebsel scheinbar abgeholfen wird.

Unter den erzählenden Gedichten, die sich durch einen zufälligen Gattungscharakter auszeichnen, sind keine merkwürdiger, als die Romanzen und Balladen.

Als Bürger seine Balladen lyrisch-epische Gedichte überschrieb, führte ihn das Sylbenmaß irre. Denn auch in der lyrischen Poesie ist die Abtheilung in Strophen und Stanzen nur eine zufällige Schönheit; und eine poetische Erzählung in Hexametern oder Jamben kann sich der lyrischen Poesie eben so leicht nähern, als eine Erzählung in Strophen und Stanzen unlyrisch werden kann. Der eigentliche Charakter der ächten Romanze oder Ballade beruht auf dem altväterlich-treuherzigen Styl im Geiste der romantischen Ritterzeit. Wo dieser Charakter fehlt, da mag ein erzählendes Gedicht in lyrischen Strophen noch so vortrefflich seyn, es ist darum doch noch keine Romanze oder Ballade. Die ältesten und die meisten Romanzen der Spanier haben keine Strophen. Aber nach dem Muster der alten englischen Balladen hat man die lyrische Strophe für etwas dieser Dichtungsart Wesentliches angesehen. Den reinen Balladenton hat unter den neueren Dichtern, außer einigen Engländern, keiner so meisterhaft, wie Bürger, getroffen, und keiner ohne Ausnahme hat die Balla-

de, ihrer eigenthümlichen Natur unbeschadet, zu einer solchen Höhe der classischen Cultur gesteigert.

Der Charakter der eigentlichen Epopöe oder des Heldengedichts schließt so Vieles in sich, daß hier nur Einiges von dem Wesentlichen ausgehoben werden kann. Das Gesetz des Epos, das vorzugsweise so heißt, ist das Ideal der erzählenden Kunst; ein poetisches Non plus ultra. Wo das wahre Epos anfängt, da verschwindet Alles, was den menschlichen Geist in prosaische Beschränkungen einengt. Die epische Sprache mag, wie in der homerischen Poesie, immerhin die einfachste Natursprache seyn; nur bürgerlich muß sie nicht werden. Die wahrhaft epische Composition ist weltumfassend. Sie knüpft das Irdische an das Ueberirdische, das Sichtbare an das Unsichtbare, und aus allen ihren Theilen spricht das Wunder der ewigen Ordnung. Ein erzählendes Gedicht ohne Wunder und ohne Erhebung des Geistes zum Uebernatürlichen ist, auch wenn es in seiner Art so viele Schönheit vereinigt, wie z. B.

Glover's Leonidas, kein episches Gedicht. Das wahre Epos verlangt eine große, das Schicksal der Menschheit, oder einer ganzen Nation entscheidende, und schon dadurch an die unsichtbare Leitung, die wir Schicksal überhaupt nennen, auffallend erinnernde Begebenheit. Dieß ist die Größe des epischen Gedankens. Eine Erzählung, die, wie Fenelon's Telemach, nur die wunderbare Geschichte eines Individuums enthält, kann schon deßwegen nicht für eine Epopöe gelten, auch wenn ihr nicht, wie im Telemach, die epische Form nur Einkleidung moralischer und politischer Wahrheiten seyn sollte. Die homerische Odyssee ist ein erzählendes Gedicht, das sich dem Epos in mehreren Zügen nähert, aber noch lange keine Epopöe. Zur Ausführung des epischen Gedankens gehört ein solcher Reichthum der Composition, daß alles Wesentliche des menschlichen Lebens in ihr zusammengedrängt erscheint. Die epische Wirkung dieses Reichthums wird nicht wenig verstärkt, wenn eine kaum übersehbare Menge von Begebenheiten sich in einem kurzen Zeitraum

ereignen, wie z. B. die ganze Handlung der Ilias in acht Tagen. Die Epopöe im vorzüglichen Sinne darf also auch nicht arm an interessanten Charakteren seyn, weil sonst nicht wohl alles Wesentliche des menschlichen Lebens in ihr erscheinen kann. Unter diesen Charakteren muß einer, nicht durch moralische, sondern durch epische Größe, die das Interesse der Handlung vorzüglich auf sich hinzieht, über die andern hervorragen, damit die Composition lebendige Einheit gewinne. Wenn aber die Handlung in die neueren Zeiten fällt, die uns im Lichte der prosaischen Gegenwart erscheinen, so fehlt es dem Gedichte an der epischen Magie, die dann durch keine Kunst der Darstellung ersetzt werden kann. Der epische Styl unterscheidet sich von dem lyrischen vorzüglich durch die höchste objective Klarheit, weil durch das Epos unmittelbar nicht Empfindungen ausgedrückt, sondern Begebenheiten dargestellt werden sollen, also das interessante Helldunkel eines lyrischen Seelenzustandes aufgehoben wird, damit der aufmerkende Geist zur objectiven Anschauung in den klarsten Umris-

sen bestimmt werde. Auch die lyrische Metaphernsprache ziemt, aus denselben Gründen, dem Epos nicht, weil die Metapher gewöhnlich mehr den Ausdruck der Empfindungen verstärkt, als die objective Klarheit erhöht.

Das einzige Muster des wahren Epos für alle Zeitalter und Völker ist bis jetzt noch das homerische. Alle übrige ältere und neuere Epopöen haben, wenn man sie als eigentliche Epopöen mustert, wesentliche Fehler, die aber freilich zum Theil durch so viel Schönheiten vergütet werden, daß Virgil, Ariost, Tasso, Camoens, Milton, Klopstock und Wieland wegen ihres Lorbers nichts zu besorgen haben. Der Gegensatz des antiken und des romantischen Epos wird leicht zu einer witzelnden Antithese. Das Epos der Messiade ist weder antik, noch romantisch; und es deßwegen verwerfen, hieße, einer Schulgrille die Natur und die Rechte des Genies aufopfern. Schon Tasso's Jerusalem liegt zwischen dem Antiken und dem Romantischen; denn Geist,

Handlung und Charaktere in diesem Gedichte sind romantisch; die Composition aber ist homerisch. Dann erst darf man Gegensätze, die an einer Menge zufälliger Nebenbestimmungen hängen, kritisch anwenden, wenn das höhere Princip berichtigt ist, von dem diese Gegensätze selbst ausgehen. Was ist epische Vollkommenheit überhaupt? Erst nach der Beantwortung dieser Frage kommt die Reihe an das Unterscheidende des antiken und des romantischen Epos. Nach der Grundbestimmung des wahren Epos überhaupt hebt selbst eine ariostische Composition, die Alles übertrifft, was die Phantasie in dieser Art Bewunderungswürdiges hervorgebracht hat, den Mangel einer wahrhaft epischen Handlung nicht auf. Noch weniger episch ist die Handlung in den Wielandischen Gedichten, so groß auch übrigens ihr poetischer Werth seyn mag. Virgil's Aeneis ruht, dem Plane nach, auf einem epischen Gedanken; aber die Ausführung dieses Plans führt weit von der epischen Einheit ab: denn die ganze Geschichte der Zerstörung von Troja, und die poetische Reise-

beschreibung, die das dritte Buch einnimmt, tragen zur Gründung des neuen Reichs in Italien nichts bei. In Tasso's Jerusalem ist die Steigerung des epischen Interesse verfehlt. Noch auffallender ist dieser Fehler in Klopstock's Messiade, die überdieß durch das beständige Einerlei der metaphysischen Exaltation ermüdet. Milton's verlornes Paradies hat gar eine verkehrte Einheit; denn eine epische Verherrlichung Satans sollte es doch nicht seyn. Aber kann denn nicht ein erzählendes Gedicht, das sich nur mehr oder weniger der eigentlichen Epopöe nähert, ein vortreffliches Werk in seiner Art seyn? Hätte man nicht den Classenbegriff des Epos mißgedeutet, um allen erzählenden Gedichten von größerem Umfange den Titel Epopöe zu ertheilen, so würde man den wahren Charakter jener Gedichte selbst weniger verfehlt haben. So verfehlt man ganz den Charakter der Lusiade des Camoens, wenn man diesem herrlichen, noch bei weitem nicht genug gekannten Gemälde des portugiesischen Nationalruhms den Vasco da Goma zum Helden giebt, und wenn man die Composition die-

ses Gedichts nicht ganz anders, als nach den Gesetzen des homerischen oder eigentlichen Epos, beurtheilt.

Einzig und weit entfernt von allen epischen Dichtern steht Dante. Die göttliche Komödie, in dem Sinne, wie Dante's großes Werk so heißt, müßte eine eigene Rubrik unter den Dichtungsarten werden, wenn es mehr solcher Gedichte geben könnte. Nur in Ermangelung einer eigenen Rubrik stellt man diese poetisch-ideale Reisebeschreibung wegen ihrer innern heroischen Größe und wegen ihrer epischen Züge in die epische Classe. Der Gedanke Dante's, in einer poetischen Reise durch das christliche Universum das ewige Schicksal zu umfassen, und die Erde, so weit er sie kannte, in die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel zu verlegen, ist mehr als episch.

Noch unrichtiger, wo möglich, nennt man alle komische Erzählungen von größerem Umfange, besonders wenn sie mit einiger so genannten Maschinerie ausgeführt sind, ja sogar artige Possen in der epischen

Manier, z. B. die alte Batrachomyomachie, komische Epopöen. Eine komische Epopöe, die ganz diesen Namen verdient, wird noch erwartet. In ihr muß das Ideal der erzählenden Kunst sich umkehren, so, daß das höchste epische Interesse sich in den höchsten Effect des Lächerlichen auflöset. Ein solches Gedicht wird dann eben so weltumfassend seyn, als die ernsthafte Epopöe. Nur ein einziges Werk, freilich von empörender Natur, Voltaire's Pucelle, ist bis jetzt der wahren Idee des komisches Epos nahe gekommen. Die übrigen komischen Erzählungen, die man gewöhnlich Epopöen nennt, müssen mit einem andern Maßstabe gemessen werden.

Vierte Classe.

Dramatische Formen.

Die Vereinigung der Poetik mit der Theorie der Schauspielkunst in einer Dramaturgie hat der Theorie der Schauspielkunst genützt, aber der Poetik sehr geschadet. Man ist so verwöhnt, bei dem Worte dramatisches Gedicht sogleich an ein Schauspiel zu denken, daß man ganz vergessen zu haben scheint, wie verschieden der poetische Effect von dem theatralischen ist, wenn gleich beide in einem vollkommenen Schauspiele zusammenfallen. Und doch ist bekannt, daß manche, mit wahrhaft dramatischem Dichtersinn erfundene und ausgeführte Scenen auf dem Theater wenig bedeutet, wäh-

rend eine andere, poetisch unbedeutende Scene durch theatralischen Effect unübertrefflich wird.

Ein dramatisches Gedicht ist nicht nothwendig ein Schauspiel, und es kann einen hohen poetischen Werth haben, ohne jemals auf dem Theater Glück machen zu können. Dramatisch im weitesten Sinne ist die poetische Composition, sobald eine Handlung als gegenwärtig sich ereignend dargestellt wird. Eine poetische Handlung ist aber keine äußere Begebenheit. Das Handeln geht von innen aus. Die dramatische Poesie ruht auf Handlung der Seele. Wo gleichwohl nur gesprochen, nicht gehandelt wird, also, wo die Worte nicht durch Entschlüsse zur That werden, da ist auch das interessanteste Gedicht nicht dramatisch. Das poetische Gespräch kann lyrisch oder didaktisch seyn. Lucian's und Wieland's didaktisch-satyrische Gespräche liegen zwischen der Poesie und der Prose. Lyttleton's und ähnliche Todtengespräche sind fast ganz prosaischer Natur. Mit der dramatischen

Poesie haben alle poetische Gespräche nur die Elemente der dialogischen Darstellung gemein. Der theatralische Effect aber, der ganz auf äußerer Darstellung beruht, geht die Poetik gar nichts an. Gleichwohl verlangt die Idee der dramatischen Poesie eine Handlung, die gewissermaßen sich selbst darstellt, und die nicht, wie eine epische Handlung, in Beschreibung vorrückt. Deßwegen läßt sich Vieles poetisch erzählen, was sich gegen alle dramatische Bearbeitung sträubt. Dramatische Charaktere sind vorzüglich diejenigen, die sich selbst vortragen. Dramatische Situationen setzen dramatische Charaktere voraus. Aber mancher an sich uninteressante Charakter wird dramatisch, sobald er in der rechten Situation erscheint. Den Charakterstücken, in denen das dramatische Interesse vorzüglich auf den Charakteren ruht, stehen deßwegen die Situationsstücke entgegen, von denen die Intriguenstücke nur eine Untergattung sind. Diese Unterscheidung gilt vom tragischen Drama, wie vom komischen.

Die dramatische Composition mag einfach, oder verwickelt seyn, immer müssen

in ihr Gedanken durch Entschlüsse sich zu Thaten ausbilden. Der Zufall, der im Epos die größten Begebenheiten herbeiführen kann, darf sich im Drama nur beiläufig in das Spiel mischen. Denn das unterscheidet ja eben die Handlung von der bloßen Begebenheit, daß jene unverkennbar aus der Seele hervorgeht. Aber der Streit des freien und des leidenschaftlichen Willens mit dem Zufalle vollendet das dramatische Interesse, besonders in den Situationsstücken. Die griechischen Trauerspiele sind mehr Situations-, als Charakterstücke. In ihnen tritt, wie es die Idee des tragischen Pathos verlangt, an die Stelle des neckenden Zufalls das allgewaltige Schicksal. Der neckende Zufall gehört in das Lustspiel. Das Trauerspiel aber hebt nur da den Menschen zur bestimmten Anschauung der tragischen Seite des Lebens empor, wo die Handlung, in welcher der dramatische Charakter sich gleich bleibt, in das Geheimniß der ewigen Weltordnung sich auflöset. Der Mensch, der dem Schicksale erliegt, wie Oedipus, erscheint dramatisch, wenn er, immer stre-

bend, gegen seinen Willen thut, was das Schicksal will, und was die Katastrophe herbei führt. Sobald der dramatische Dichter Alles aus dem Charakter hervorziehen will, wird die Handlung unnatürlich. In den Charakterstücken muß auch ein Charakter den andern heben, damit die Handlung als ein Ganzes fortschreite. Deßwegen wird durch viele Personen die dramatische Einheit am schwersten erreicht. Diese, die Einheit der Handlung, und keine andere, ist die wesentliche Einheit, der man in der griechischen Schauspielpoesie aus bekannten Gründen noch andere unwesentliche Einheiten hinzufügte, die sich auf die besondere Natur des griechischen Schauspiels bezogen. Wo die Einheit der Handlung fehlt, da entschuldigt den Dichter kein romantisches Quodlibet, sey es auch noch so interessant. Warum übrigens im Lustspiele eine erdichtete Begebenheit, im Trauerspiel eine historische, natürlicher ist, begreift sich leicht. Durch freie Erdichtung wird die Munterkeit des komischen Spiels erhöht; der Schein der historischen

Beglaubigung giebt der tragischen Composition eine höhere Würde.

Die dramatische Darstellung kann sich in die epische, und noch weiter in die lyrische verlieren. Aber ein Bericht im Munde eines Nebenmenschen erscheint so leicht als bloßer Nothbehelf, daß in den griechischen Trauerspielen die Bothen wohl nicht so oft die Katastrophe erzählen würden, wenn die Gesetze des griechischen Theaters die dramatische Darstellung einer blutigen Katastrophe erlaubt hätten. Der lyrischen Poesie nähret sich die dramatische von selbst, wenn die Erfindung der handelnden Personen poetisch wird. Daß sie dieß aber zuweilen werde, wenn die poetische Kraft des dramatischen Gedichts mit ganzer Stärke wirken soll, ist fast nothwendig; denn wenn nicht in einigen der dramatischen Charaktere selbst etwas Poetisches liegt, das sich von Zeit zu Zeit entwickelt, neigt sich auch in der schönsten dramatischen Form die ganze Darstellung zu weit zur Prose. Diese ästhetische Wahrheit haben besonders die Griechen und die Spa-

nier gefühlt. Mag der griechische Chor immerhin zufällig ein Bestandtheil des Trauerspiels und anfangs auch des Lustspiels gewesen seyn; die Griechen fragten nicht einmal nach der Nothwendigkeit einer Einrichtung, deren poetischer Werth sich selbst empfahl. Von dem Chor, der als collective Person über die Handlung des Schauspiels wachte, ging ein lyrischer Geist in die ganze Dichtung über, und verbreitete sich harmonisch in alle Parthien. Auch die Sprache des griechischen Schauspiels, das Lustspiel nicht ausgenommen, wurde nach der lyrischen gebildet, bis mit der Entstehung der neuen Komödie in Athen das griechische Publikum eine prosaische Unterhaltung verlangte. In den neueren Jahrhunderten dachten anfangs nur steife Nachahmer der Alten an die Wiedereinführung des griechischen Chors. Die ersten schriftlich verfaßten Lustspiele der Italiener im Zeitalter Arioſt's reden ganz die Sprache des gemeinen Lebens in Prose. Dafür aber erhielt Italien bis zur Entstehung der Oper auch kein litterarisch cultivirtes Nationaltheater. Die spanische Ko-

mödie bildete ihren wahrhaft poetischen und immer in das lyrische hinüberspielenden Charakter unter mancherlei Widersprüchen aus, und wurde die Lust der Nation auf beinahe zwei Jahrhunderte. Durch die Franzosen, die alle Poesie, so tief, als möglich, zur eleganten Prose herabstimmen, wurde der lyrische Geist aus dem reinen Lustspiele und Trauerspiele verscheucht. Es läßt sich auch nicht läugnen, daß dieser Geist einem so unpoetischen Publikum, wie das deutsche, weniger angemessen ist, als der prosaischere Geist der Schauspiele, deren poetisches Interesse nur auf der dramatischen Composition beruht. Man gönne dieser Art von Schauspielen auch ihr Recht, und vergesse nicht, daß sie auf dem Theater erst zu wahren Kunstwerken werden sollen. Ueberdieß fällt die poetische Diction auf unsern Theatern, weil wir keine allgemeine Dichtersprache haben, gewöhnlich in das Affectirte. Man lasse also auch den Vers immerhin aus gewissen Arten von Schauspielen verschwinden. Aber ein vollkommenes dramatisches Gedicht muß frei-

lich, wie jedes vollkommene Gedicht, versificirt seyn.

Der Unterschied zwischen Schauspiel und Gedicht kommt noch besonders bei der Trennung der verschiedenen Arten von dramatischen Gedichten in Betracht. Denn in der Verbindung der Poesie mit der mimischen Kunst, mit der Musik, und mit der eigentlichen Theaterkunst, die man sehr uneigentlich theatralische Decoration nennt, ist gar nicht nothwendig, daß die Poesie herrsche. Sobald sie aber dient, und nur das Interesse einer andern Kunst unterstützt, verliert die Poetik das letzte Wort, und es entstehen so mancherlei Arten von dramatischen Gedichten, als Verbindungen der dramatischen Poesie mit einer andern Kunst möglich sind. Mit vollem Rechte nimmt eben deßwegen die Poetik auch die dramatischen Gedichte in Schutz, die nicht für das Theater bestimmt sind. Sie gehören in eine Reihe für sich, auch wenn sie Schauspiele heißen, und auf dem

Theater nicht ganz ohne Wirkung bleiben. Dem wahren Schauspieldichter muß bei jeder dramatischen Situation der theatralische Effect gegenwärtig seyn. Aber eine Phantasie, die nur dichterisch wirkt, kann dramatisch-vortreffliche Situationen erfinden, die ungeheuer, widersinnig und frostig ausfallen, sobald sie durch Theaterkunst dem Auge vergegenwärtigt werden. Wie manches dramatische Gedicht von hohem Werthe könnten wir nicht haben, wenn man nicht fast immer die dramatische Poesie überhaupt mit der Schauspielpoesie verwechselt hätte! Klopstock's Bardiete mögen andere Fehler haben; daß sie aber auf dem Theater keinen Platz finden können, beweiset nichts gegen ihre Vortrefflichkeit. Gerstenberg's Ugolino beleidigt durch die Darstellung des widrigen Hungertodes in der dramatischen Composition nicht mehr, als Dante's Ugolino in der epischen Handlung. Aber nur mit dem Auge der Phantasie, die über das Widrige hingleitet, muß man so etwas sehen.

Ein dramatisches Gedicht für den Gesang ist also auch noch lange keine Oper,

und über eine Oper, in welcher die Poesie nur die Musik, die mimische Kunst, und die Theaterkunst unterstützt, an sich aber wenig bedeutet, hat die Poetik kaum ein halbes Urtheil. Aber Cantaten und Oratorien ohne Handlung sind lyrische, nicht dramatische Gedichte, mögen auch der concertirenden Personen noch so viele seyn. In der Oper muß doch am Ende auch die höchste Poesie sich unter die Gesetze der musikalischen Composition beugen. Das Verhältniß der Recitative zu den Arien, Wechselgesängen und Chören wird zunächst nach der musikalischen, nicht nach der poetischen Vollkommenheit geschätzt. Durchaus anomalisch, nach den Gesetzen der Musik sowohl, als der Poesie, sind die Schauspiele, in denen der Gesang mit der Declamation abwechselt, wie in den kleinen französischen Opern. Es ist eine Art von poetischer Prose mit Musik und ohne Musik, ein Mischling, mit dem nur das prosaische Zeitalter den Geschmack aussöhnen kann. Noch anomalischer ist die abwechselnde Unterbrechung der dramatischen Declamation durch die Musik, in der Ma-

nier der Ariadne von Brandes und Benda. Unser nordischer Geschmack läßt sich da gefallen, daß zwei Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt.

Unter den dramatischen Gedichten, die für die theatralische Declamation bestimmt sind, bedeuten die Wörter Lustspiel und Trauerspiel nur zwei Extreme, zwischen denen mancherlei durchaus nicht Verwerfliches liegen kann, das sich bald mehr zum Lustspiele, bald mehr zum Trauerspiele neigt. Wie vortrefflich vereinigt sich die dramatische Poesie mit der didaktischen in Lessing's Nathan! Aber die Poesie feiert ihren Triumph überhaupt nur an den Extremen; denn nur da concentrirt sich der poetische Effect in einer Empfindung, die unter keiner andern steht. Das höchste tragische Pathos, und die höchste komische Kraft wirken zerstörend einander entgegen. Wo also ein Schauspiel weder vollkommenes Lustspiel, noch vollkommenes Trauerspiel ist, da senkt es sich schon

eben dadurch zur Prose herab, daß die entgegengesetzten Tendenzen einander gerade so hemmen, wie im gemeinen Leben. Nun hat aber die dramatische Darstellung interessanter Situationen im Geist und Styl des gemeinen Lebens einen eignen, wenn gleich nicht rein poetischen Reiz. Da vertritt freilich die dramatische Form nur unvollkommen die Stelle der kräftigeren oder inneren Poesie; aber das gemeine Leben selbst wird interessanter durch eine solche Darstellung; und das Schauspiel kann noch auf eine andere Art eine geistreiche Unterhaltung gewähren, wenn denn auch nicht durch den höchsten poetischen Effect. Zeloten für die Poesie wollen auch im Schauspielhause nichts Anderes dulden, als den höchsten poetischen Effect; aber das Publikum hat für den Effect doch nur wenig Sinn; und die schwächere, oft kaum merkliche Poesie eines dramatischen Familiengemäldes im Iffländischen Styl ist unserm prosaischen Publikum beinahe schon zu stark. Die ästhetische Kraft, die solche Darstellungen auf dem Theater erhalten, muß auch nicht übersehen werden. Da kann durch

eine einzige Bewegung des Körpers eine vortreffliche Wirkung hervorgebracht werden, die vielleicht ganz wegfallen mußte, wenn dem Schauspieler durch eine höhere Poesie die Hände gebunden waren.

Aber auch die Poesie des eigentlichen Lustspiels ist nicht an die Gesetze gebunden, die man nach der Norm des komischen Theaters der Franzosen hat überall geltend machen wollen. Moralische Charakterzeichnung kann den Werth des Lustspiels erhöhen; aber ein munteres Intriguenstück in der Manier der Komödien, die in der Kunstsprache des spanischen Theaters Mantel- und Degenstücke (Comedias di capa y espada) heißen, kann ohne alle besondre moralische Tendenz ein vortreffliches Lustspiel, und überdieß auch als Sittengemälde lehrreich seyn. Jedes gute Lustspiel ist durch sich selbst schon ein Sittengemälde; denn wo Menschen in interessanten Situationen handeln, erscheinen Sitten, auch wenn kein besonders interessanter Charakter erscheint. Die höchste komische Kraft verträgt sich selbst in Cha-

rakterstücken durchaus nicht mit dem hervorstechenden Interesse der moralischen Belehrung. Die Würde der Moralität verlangt einen Ernst, dem die Munterkeit eines Lustspiels oft widerspricht. Deßwegen soll das wahre Lustspiel immer nur die Oberfläche des moralischen Lebens berühren, und nie nach dem Innern des Herzens zielen. Charaktere für das komische Theater sind nur die Narren, die von Kant in die beiden großen Logen der Gecken und der Grillenfänger mehr eingesperrt, als eingetheilt werden. Aber welch ein reicher Stoff ist selbst in diesen beiden Logen noch unbearbeitet, ehe neben der gemeinen Geckerei auch die gelehrte, die geistliche und weltgeistliche, und selbst die poetische Geckerei auf dem komischen Theater erschöpft seyn wird! Eine noch reichere Erndte für das Theater der Deutschen gäbe die Darstellung der mancherlei Arten deutscher Grillenfänger, Philosophaster, Weltumschmelzer, Adepten, und so vieler ähnlichen Charaktere, die in Deutschland vorzüglich zu Hause sind. Man macht dem deutschen Vaterlande ein sehr linkisches Compliment, wenn man die

Armuth unsers komischen Theaters mit dem Mangel an interessanten Narren deutscher Nation entschuldigt. Aber freilich muß der deutsche Lustspieldichter die gehörigen Situationen erfinden, damit die Narrheit von der schwerfälligen Art dramatisch werde. Die Nachahmung des französischen nnd englischen Lustspiels hat die Entwickelung des deutschen aufgehalten; denn die komischen Charaktere der Franzosen und Engländer sind nicht die unsrigen. Sollen wir ein komisches Nationaltheater bekommen, so muß ein deutscher Moliere ganz von vorn anfangen. Die Charaktere der spanischen Komödie sind vollends der deutschen Sinnesart völlig fremd, und die Nachäffer derselben gehören selbst auf das komische Theater. Aber das Studium der spanischen Komödien, und noch mehr der Lustspiele des Aristophanes, kann den Deutschen sehr zu Statten kommen, um fürs Erste nur den rechten Begriff von der Poesie des Lustspiels wieder zu gewinnen.

Wer das eigentliche Trauerspiel oder die Tragödie für ein rüh-

rendes und erschütterndes Schauspiel und nichts weiter hält, sucht bei Sophokles, Shakespear, Göthe und Schiller eine Befriedigung, die er in einem Sterbehause weit vollständiger finden kann. Rührung und Erschütterung sind im tragischen Pathos nur das Mittel, durch das der aufmerkende Geist zur poetischen Anschauung der Schranken der Menschheit in einer tragischen Katastrophe empor gehoben werden soll. Die Tragödie steht der Komödie nicht, wie das Weinen dem Lachen, sondern wie die ernsthafte Seite des ganzen menschlichen Lebens der lächerlichen Seite desselben entgegen. Aber ein philosophischer Ernst ist kalt. Der poetische Ernst wird unvermeidlich zur Trauer, sobald das Leben als ein Ganzes in seiner Abhängigkeit von dem ewigen Schicksal erscheint. Selbst eine Religion, wie die christliche, die dieses Leben nur für eine Vorschule der Ewigkeit unter der Leitung eines allgütigen Genius ansehen lehrt, hebt das natürliche Gefühl nicht auf, zu welchem auch der christliche Dichter zurückkehrt, sobald ihn die Glaubenslehren seiner Religion nicht über alles Ir-

dische erheben. Erhebung des Geistes über alles Irdische ist aber nicht zu vereinigen mit menschlich-treuer Darstellung des irdischen Glücks und Unglücks. Unabgängig von allen Religionsmeinungen, findet sich der Mensch in Conflict mit dem Unvermeidlichen immer auf dem Punkte, wohin ihn die griechische Tragödie stellt, das Unvermeidliche sey Vorsehung, oder blindes Schicksal. Da erscheint der Mensch immer als der arme Sterbliche, wie ihn die sonst so heiteren griechischen Dichter am liebsten nennen. Aber eine treue Darstellung der armen Sterblichkeit wird durchaus unpoetisch, sobald sie nur demüthigt und schmerzt. In der poetischen Anschauung hebt sich der freie Geist zwar nicht über das Irdische, aber über alles Aengstliche, Drückende und Peinigende des wirklichen Lebens empor. Poetische Anschauung ist immer eine Lust. Soll also in der poetischen Anschauung der Menschheit und des Schicksals auch die Trauer zur Lust werden, so verlangt der Schmerz ein poetisches Gegengewicht; und dieses findet er in der tragischen Größe. Tragisch, im poetischen Sin-

ne, ist keine Handlung, die den aufmerkenden Geist nicht über alle gemeine Wirklichkeit erhebt, und ihn nicht durch ein begeisterndes Selbstgefühl für den Schmerz des Mitgefühls entschädigt. Die ästhetische Erhebung des Geistes ist aber nicht nothwendig eine moralische. Sie kann sogar auf einer solchen Täuschung beruhen, wenn Heroen, Männer der Vorzeit, die nur in unsrer Einbildung mehr als Menschen sind, oder in Ermangelung der Heroen, Potentaten und ähnliche Personen, in deren Schicksal das Wohl ganzer Nationen verflochten ist, im Kampf mit dem Unglück erscheinen. Die wahre Idee des tragischen Pathos führt also von selbst zu der Wahl eines Stoffs im Geiste der griechischen Tragödie. Nur das heroische Trauerspiel ist das eigentliche und ächte. Das bürgerliche ist eine interessante Abart, ein Uebergang von der Poesie in die Prose. Der tragische Effect, der ganz diesen Namen verdient, ist im tiefsten Schmerze herzerhebend. Er schlägt und heilt die Wunde in demselben Augenblicke; und um dieses besonderen Gefühls

willen finden ja auch Menschen, die für den poetischen Geist des tragischen Pathos wenig Sinn haben, Freude am Trauerspiel. Wo aber gutmüthige Menschen auch an einer sentimentalen Quälerei Freude finden, da geht ihr schmerzlicher und peinlicher Geschmack die Poetik weiter nichts an.

Von der epischen Größe unterscheidet sich die tragische, besonders durch das Personelle oder das herrschende Interesse nicht für eine Welt- oder Staats-Begebenheit im Ganzen, sondern für eine bestimmte Person, in deren Schicksal die tragische Handlung sich concentrirt. In der Epopöe ist der Held nur die Seele der Begebenheiten, die im Ganzen fortrücken und im Ganzen zu einem Ziele führen; in der Tragödie sind alle Begebenheiten, die das Schicksal gegen den Willen des Helden veranstaltet, nur in Beziehung auf ihn da; denn das dramatische Interesse verlangt, wie oben gezeigt wurde, durchaus, daß die dramatische Situation als Handlung der Seele erscheine, der die hinzukommenden Begebenheiten nur zum Gegensatze

dienen, und nur Einer Seele kann ein fester Vereinigungspunkt für die verflochtenen Fäden der Begebenheiten in dramatischer Einheit seyn.

Das reine Pathos des Trauerspiels ist nie ohne Würde. Der vornehme Ton der französischen Tragiker ist verfehlte Würde, ein Echo des Hoftons, nach dem französischen Grundsatze, daß im Trauerspiele nichts gesagt und gethan werde, was nicht, wenn große Herren in Leidenschaft gerathen, mit dem größten Anstande auch bei Hofe gesagt und gethan werden könnte. Corneille und Racine erscheinen nur da in ihrer wahren Größe, wo von Zeit zu Zeit der Hof in ihren Trauerspielen verschwindet, und die fürstliche Menschheit stärker wird, als das Ceremoniell. Bei den griechischen Tragikern erscheint der Heros selbst nur als lebendiger Mensch unter der höheren Gewalt der Götter. Das rein tragische Pathos in seiner höchsten Würde lernt man in der neueren Literatur kennen aus Göthe's Iphigenie und aus den gelungensten Stellen der fünf letzten Trauerspie-

le von Schiller. Das Shakespearische Pathos weicht, ohne in seiner Art weniger vortrefflich zu seyn, von dem rein Tragischen oft weit ab. Es geht in das Humoristische über, besonders im Hamlet und König Lear. Durch das Humoristisch-Tragische in Shakespear's Geist und Styl wurde eine ganz neue Bahn gebrochen. Aber wer hat vermocht, in diesen Fußstapfen zu wandeln, ohne zu straucheln und zu stürzen?

Wenn der tragische Ausdruck nicht zuweilen in den lyrischen übergeht, verliert er sich fast unvermeidlich entweder in das Gemeine, oder in das Pretiöse. Das Verdienst, das sich Schiller in seinen fünf letzten Trauerspielen durch die Wiedereinführung der lyrischen Scenen erworben hat, wäre allein schon eines Kranzes werth. Denn wie kann, wo das Herz die höchste Fülle der Empfindung poetisch ergießt, der Ausdruck anders, als lyrisch, seyn? Ohne allen Zweifel beharreten die Griechen aus diesem Grunde bei der Herrschaft des mithandelnden Chors in ihren Trauerspielen,

auch nachdem sie ihn von ihrem komischen Theater für immer hatten abtreten lassen. Die Größe der tragischen Composition ließ sich auch ohne den Chor behaupten. Aber der lyrische Charakter des Chors erhöhte den poetischen Geist des Trauerspiels. Deßwegen sang der griechische Chor. Wo er spricht, wie in Schiller's Braut von Messina, ist er außer seinem Elemente.

Auf der Annäherung zum Geist und Style des eigentlichen oder heroischen Trauerspiels beruht größtentheils der poetische Werth der historischen Schauspiele von Shakespear, und mehrerer spanischer Theaterstücke, die in der spanischen Litteratur zu den heroischen Komödien gezählt werden. Von den spanischen Schauspieldichtern des siebzehnten Jahrhunderts kann man überhaupt am besten lernen, wie durch kühne Mischung des Heterogenen in der Abweichung von allen Gesetzen des regelmäßigen Schauspieles eine neue Art von dramatischer Poesie entsteht, die man mit dem Worte Romantisch sehr unvollkommen bezeichnet. Was die romantische Kunst

überhaupt und wesentlich von der antiken unterscheidet, ist, wie oben gezeigt wurde, ganz etwas Anderes, als die Mischung des Heterogenen. Aber der Begriff der unregelmäßigen Schönheit im Gegensatze mit der regelmäßigen findet bei der Beurtheilung des spanischen Theaters seine volle Anwendung. Die unverkennbaren Verirrungen der spanischen Schauspielpoesie sollen auch durch die Vertheidigung der unregelmäßigen Schönheit nicht verschleiert werden. Aber wo die Mischung des Heterogenen, des Feierlichen und des Burlesken, der Scenen des gemeinsten und des vornehmsten Lebens, der schlichtesten Natürlichkeit und der romantischen Idealität, in einer so wilden, und doch so geistreichen und wahrhaft poetischen Composition und Manier erscheint, wie in den vorzüglichsten Schauspielen von Calderon, da entsteht eben durch dieses bunte Gemisch ein dramatischer Effect von ganz eigener Art. Das Bild des Lebens, das im regelmäßigen Drama nach und nach und in reiner Beziehung des Mannigfaltigen auf schöne Einheit abgerollt wird, fliegt in der unregelmäßi-

gen Poesie des spanischen Theaters wie zerrissen auseinander; aber in den zerrissenen und durch einander fliegenden Blättern liegt dennoch ein Ganzes vor uns ausgebreitet, wenn wir nämlich keine höhere Einheit verlangen, als die unregelmäßige einer wilden und doch schönen Landschaft. Zu dieser Gattung von dramatischen Gedichten gehören auch die meisten und vorzüglicheren geistlichen Stücke oder Autos des spanischen Theaters. Diese Autos würden noch mehr werth seyn, wenn sie nicht durch fanatische Superstition, die ganz anders wirkt, als der freundliche Mythenglaube der Griechen, den poetischen Effect zugleich mit dem moralischen schwächten.

Fünfte
oder
Ergänzungs-Classe.

Was der Begriff einer Ergänzungs-Classe in der theoretischen Uebersicht der Dichtungsarten zu bedeuten hat, ist oben erläutert. Alles, was in dieser Classe aufgenommen wird, ist entweder durch die herrschende Nomenclatur unrichtig zu einer eigenen Classe gemacht, oder es entfernt sich, weil es in der Ordnung der vier einzigen und ewigen Classen der Dichtungsarten keine Stelle ausfüllt, von der Idee der poetischen Vollkommenheit überhaupt, wenn es auch übrigens ein geistreiches, mehr oder weni-

ger poetisches, und in seiner Art schätzbares Werk ist.

Hieher gehört also zuerst die gesammte Hirten- und Schäferpoesie. Mit demselben Rechte, wie man alle lyrische, epische und dramatische Gedichte, sobald sie nur im Geiste einer poetischen Hirtenwelt erfunden und ausgeführt sind, als Hirtengedicht zusammenstellt, könnte man auch für die Ritterpoesie, für die geistliche Poesie, für die mythologische Poesie, für die Poesie der eleganten Welt, eigene Fächer machen, in die man lyrische, epische und dramatische Gedichte durch einander schöbe. Die Hirtenpoesie ist ihrer Natur nach weder an die lyrischen, noch an die epischen, noch an die dramatischen Formen gebunden. Sie folgt, wie es sich trifft, den Gesetzen bald dieser, bald jener Form. Auch giebt es in der neueren Litteratur fast keine Dichtungsart, in die sich die Hirtenpoesie nicht gemischt hätte. Besonders findet man sie in der spanischen und portugiesischen Litteratur überall wieder, in den Sonetten und Canzonen, wie in den Romanzen und

Liedern, in den geistlichen Gedichten, wie in den weltlichen. Was alle Hirtengedichte Gemeinschaftliches haben, ist nur die Uebertragung der Idee eines poetischen Hirtenlebens aus einer erdichteten Welt in die natürlichen und idealen Verhältnisse des wirklichen Lebens. Das poetische Arkadien liegt nirgends und überall. Sehr merkwürdig ist es, daß die Idee eines solchen Arkadiens in den goldenen Zeiten der griechischen Poesie keinem Dichter in den Sinn kam; daß sie im Zeitalter der sinkenden Kunst zu Alexandrien in Aegypten an einem griechischen Hofe entstand; und daß sie nach ihrer Wiederentstehung in der romantischen Litteratur eine so große Rolle spielte. Die älteren Griechen bedurften keiner solchen Poesie; denn die wirkliche Welt, in der sie lebten, war durch ein mythisches Band an eine poetische Vorwelt der Götter und Heroen geknüpft, die der bildenden Phantasie mehr Beschäftigung gaben, als poetische Hirten. Aber als die wirkliche Welt sich ablösete von der mythischen, und als die mythische Poesie sich größten Theils erschöpft hatte, da erwuchs das natürliche, tief im

Innern des unverkünstelten Menschen wurzelnde Verlangen nach einer Rückkehr von den Plagen der Cultur zu einem natürlicheren Daseyn. Theokrit's glücklicher Gedanke des wirklichen Arkadien, die griechische Schweiz, zum geographischen Substrat der Idee eines poetischen Hirtenlebens zu machen, mußte überall Eingang finden, wo jenes Verlangen erwachte. Theokrit dachte an keine Geßnerische Unschuldswelt. Er entwickelte aus dem gemeinen Hirtenleben der wirklichen Arkadier eine poetische Wirklichkeit, indem er nur das Unpoetische aus ihr verbannte. Auch benutzte er schon die kaum erfundene Form zu sehr unarkadischen Gelegenheitsgedichten. Virgil folgte nur den Fußtapfen Theokrit's. Aber als die romantische Poesie entstand, da erhielt die Idee eines poetischen Hirtenlebens ein ganz neues Interesse. Arkadien war nur der Name eines neuen poetischen Utopiens, in welchem die Hirten und Hirtinnen durchaus romantisch wie Ritter und Damen empfanden; und die Form der romantischen Hirtenpoesie wurde vorzüglich Einkleidung des wirklichen Lebens und wirk-

licher Vorfälle und Situationen jener Zeit. So zeigt sich diese Poesie im Arkadien Sanazzar's, in den vortrefflichrn Schäferromanen der Portugiesen und Spanier, in den meisten Eklogen eben dieser Nationen, und selbst in Tasso's Amynt. Wenn irgend eine Dichtungsart völlig erschöpft heißen kann, so ist es die romantische Hirtenpoesie. Salomon Geßner's poetisch-moralische und patriarchalische Unschuldswelt war wieder etwas ganz Neues, von dem romantischen Arkadien so verschieden, wie von dem theokritischen, und ganz Europa hat den Lorberkranz gewunden, den einige kleine Romantiker neuerlich vom Haupte des unsterblichen Geßner wieder herunter reißen wollten. Aber auch diese Art von Hirtenpoesie scheint durch Geßner erschöpft zu seyn; und eine neue Form derselben möchte sich nicht leicht entdecken lassen. Denn ob man, anstatt der Hirten, etwa Fischer und Jäger in demselben Geist und Styl auftreten läßt, macht keinen bedeutenden Unterschied. Romantische Fischeridyllen giebt es auch schon in der italienischen und spanischen Litteratur. Vossen's Uebertra-

gung des Geistes und Styls der theokritischen Idylle in poetische Gemälde der deutschen Ländlichkeit ist eine Rückkehr dieser Poesie zu der Quelle, aus der sie entsprang.

Eine andre Art von Gedichten, die man besonders zusammenstellt, sind die beschreibenden. Aber beschreibend kann alle Poesie werden. Es fragt sich hier also nur, ob eine wirklich poetische Ansicht der Natur, oder irgend eines Gegenstandes, die bildende Phantasie bestimmen werde, Beschreibung zur Basis einer poetischen Composition zu wählen. Nun folgt aber alle poetische Beschreibung unvermeidlich einer der höheren und ursprünglichen Formen der Poesie. Sie fällt von selbst entweder lyrisch, oder didaktisch, oder episch aus; oder sie unterstützt das Drama. Eine Beschreibung, die weder lyrisch, noch didaktisch, noch episch ist, noch das Drama unterstützt, ist zuverlässig auch keine poetische. Was wird sich also ereignen, wenn ein dichterischer Kopf das Spiel umkehrt, und Dasjenige zur Basis einer Composition macht, was seiner Natur nach nur Mittel zur schö-

nen Darstellung in einem lyrischen oder didaktischen, oder epischen oder dramatischen Gedicht ist? Die ganze Composition wird einen prosaischen Zuschnitt bekommen; und was sich von wahrer Poesie in einem solchen beschreibenden Gedichte findet, wird entweder lyrisch, oder didaktisch, oder episch seyn. So verhält es sich denn auch in der That mit allen beschreibenden Gedichten, die bis jetzt bekannt und berühmt geworden sind. Es giebt keine poetische Beschreibung an sich. Es widerspricht also der Idee eines vollkommenen Gedichts, die Beschreibung zur Basis einer Composition zu wählen. Aber eine interessante Mischung der lyrischen Poesie mit der didaktischen und der erzählenden kann auf diese Art allerdings entstehen. Auf einer solchen Mischung beruht auch der ganze poetische Werth der Jahrszeiten von Thomson, der Alpen von Haller, und ähnlicher Gedichte. Denham's Coopers-Hügel und Dyer's Grongar-Hügel sind fast ganz lyrisch. Goldsmith's verlassenes Dörfchen kann eben so gut eine Elegie, als ein beschreibendes Gedicht heißen. Milton's zwei poetische

Charaktergemälde, der Allegro und der Penseroso, sind lyrisch-didaktische Gedichte.

Auch das Epigramm gehört in die Ergänzungsclasse der poetischen Formen. Man hat dieß längst gefühlt, wenn man zweifelte, ob denn ein Epigramm überhaupt ein Gedicht sey; und diesen Zweifel zu heben, ist selbst alles, was Lessing und Herder Vortreffliches darüber gesagt haben, nicht hinreichend, so lange das Wort Epigramm alle seine Bedeutungen behält. Denn Epigramm heißt nun einmal jede interessante ernsthafte oder komische, auf einen bestimmten Fall passende Reflexion, sobald sie versificirt wird. Eine solche Reflexion ist zuweilen sehr poetisch, zuweilen kaum; sie kann aber auch ganz prosaisch, und doch interessant seyn, und durch den Vers noch interessanter werden. Soll dieses Interesse im poetischen Epigramm sowohl, als im unpoetischen, das höchste werden, das eine vereinzelte Reflexion erregen kann, so muß der interessante Einfall, wie Lessing gezeigt hat, die Erwartung spannen, und sie dann auf eine über-

raschende Art befriedigen. Aber diese witzige Tendenz ist, wie Herder gezeigt hat, dem Epigramm nicht wesentlich. Nur das komische, das jetzt am gewöhnlichsten Epigramm heißt, kann die so genannten Pointe nicht entbehren. Ein Epigramm ist also ein Gedicht und kein Gedicht, wie es sich trifft. Es verliert sich, wenn es ein Gedicht ist, bald in das lyrische Fach, bald in das didaktische. Bis zur Wiederherstellung des wirklichen poetischen Epigramms durch Herder's Bearbeitung der griechischen Anthologie wußte man in Deutschland kaum, was ein poetisches Epigramm ist. Den Italienern, Spaniern und Portugiesen war längst das Madrigal ungefähr Dasselbe, was den Griechen ein Theil ihrer Epigramme.

Wie das Epigramm, so ist die äsopische Fabel zuweilen ein Gedicht, und zuweilen keines. Eine allgemeine Wahrheit durch Zurückführung derselben auf einen einzelnen Fall versinnlichen, ist noch lange keine Poesie, sey die Darstellung auch treffend, malerisch und geistreich.

Lessing wollte sogar, daß die äsopische Fabel nicht einmal malerisch seyn sollte, damit ihre prosaische Natur noch deutlicher erschiene, und ihr eigenthümlicher Effect durch keinen unzeitigen Schmuck gestört würde. Ob eine Fabel für ein Gedicht gelten kann, hängt aber nicht bloß von der poetischen Ausschmückung ab. Wenn die allgemeine Wahrheit, die durch die Fabel auf einen einzelnen Fall zurückgeführt wird, an sich ohne poetisches Interesse ist, so kleidet der poetische Schmuck die Fabel, wie den Raben die Pfauenfedern. Ist aber die Reflexion, von der die Fabel ausgeht, mehr oder weniger poetisch, warum sollte es denn nicht auch die Ausführung seyn? Der Geist der äsopischen Fabel ist ein Kindergeist; denn das Kind will das Abstracte immer concret haben. Der Ton der witzigen Kindlichkeit oder Naivetät in der Manier von Jean Lafontaine ist der natürlichste Fabelton. Fabeln im energischen Styl der Lessingischen haben bei aller Vortrefflichkeit der Gedanken und der Sprache keinen ganz natürlichen Charakter.

Der Beschluß der Elementarlehren der Poetik mache ein Wort über den Roman. Wenn man Alles, was, dem Sprachgebrauche gemäß, dieser Classentitel unter sich aufnimmt, nach einem und demselben Princip beurtheilen soll, so ist gar keine Theorie des Romans möglich. Soll das Romantische im eigentlichen Sinne den unterscheidenden Charakter des Romans bestimmen, so sind Wieland's Agathon und Voltaire's Candide so wenig Romane, als Xenophon's Cyropädie. Soll der Mangel des Verses die poetische Erzählung zu einer Novelle machen, und ein Roman eine Novelle im Großen seyn, so stehen uns wieder einige der ältesten versificirten Romane, unter andern der alte französische Roman von der Rose, der ganz versificirt ist, im Wege. In mehreren altfranzösischen Novellen wechselt die gebundene Rede mit der ungebundenen ab. Wir müssen also zu der Quelle zurückkehren, wo der Roman nicht historisch, sondern im Innern des Geistes entsprang. Das ästhetische Interesse mit dem theoretischen und praktischen zu vereinigen, fühlt der menschliche Geist eben so gut das

Bedürfniß, als die Poesie von der Prose zu trennen. Wo nun die Poesie nur Einkleidung theoretischer oder praktischer Wahrheiten wird, da hört sie auf, Poesie im eigentlichen Sinne zu seyn. Aber eben diese einkleidende oder uneigentliche Poesie ist dem menschlichen Geiste sehr willkommen, sobald sich das Bedürfniß der Belehrung mit dem Bedürfnisse der ästhetischen Unterhaltung so vereinigt, daß keines über das andere herrscht. Ein Beispiel dieser Vereinigung in einer erdichteten Begebenheit giebt schon die äsopische Fabel. Aber die Moral der äsopischen Fabel ist ein vereinzelter Grundsatz, und die Fabel selbst nur eine kleine, wenig umfassende, noch weniger erschöpfende Erfindung. Weit reitzender, und poetischer, als die Fabel, ist die Erdichtung einer Reihe von Begebenheiten, die mit einer Art von epischer Einheit und Mannigfaltigkeit eine Reihe interessanter Wahrheiten umgeben. Durch eine solche Erdichtung entsteht der Roman, der wirklich mehr ist, als ein Mährchen, oder als ein unvollkommen poetisches Spiel der Phantasie. Die Liebesgeschichten der so

genannten Erotiker aus den letzten trüben Zeiten der griechischen Litteratur sollten gar nicht Romane heißen. Es sind mißgerathene Gedichte, deren Verfasser sich in den Geist ihrer Zeit, die den Uebergang von der antiken Denk- und Sinnesart zu der romantischen bahnt, nicht zu finden wußten. Was diese Liebesgeschichten wirklich Interessantes haben, ist gehemmte Poesie. Ganz anders entstand der eigentliche Roman im vierzehnten Jahrhunderte der neueren Zeit. Damals hatte man von der Poesie überhaupt keinen andern Begriff, als eben jenen, nach welchem das Poetische nur Einkleidung des Prosaischen seyn soll. Aus dem Morgenlande waren unterhaltende Mährchen, die nicht in Versen erzählt wurden, nach Europa herüber gekommen. Nun mischte sich der Geist des morgenländischen Mährchens in den scholastischen Begriff von einkleidender Poesie. Von seiner ersten Entstehung an hatte der alte Ritterroman einen didaktischen Charakter. Der Amadis von Gallien soll unverkennbar ein Spiegel aller Rittertugenden seyn. Im Roman von der Rose ist die Erzählung gar

nur allegorische Einkleidung der saubern und unsaubern Lehren, die dem Ritter poetisch vorgetragen werden, damit er nicht lerne, die Rose der Liebe zu pflücken. Aber es hing ja nur von dem Romantiker ab, wie weit er die Darstellung über die Belehrung, oder diese über jene, abwechselnd herrschen lassen wollte. Es folgte auch bald die große Fluth von Ritterromanen, die schon damals bewies, wie leicht der phantasirende Kopf, der zum Dichter und zum Denker verdorben ist, einen schlechten und doch das große Publikum nach Wunsch unterhaltenden Roman verfassen kann. Indessen sind doch diese Romane nicht ohne Poesie. Blicken wir nur von ihnen wieder nach dem griechischen Alterthum zurück, so zeigt sich, daß Xenophons Cyropädie nur gewissermaßen ein Roman heißen kann; denn sie ist zwar Einkleidung moralischer und poetischer Wahrheiten in die Form einer großen Theils erdichteten Begebenheit; aber diese Erdichtung ist ganz prosaisch, und nach dem Charakter der wahren Geschichte geformt. Mit dem Don Quixote entwickelte sich die Idee des eigentlichen Romans,

in welchem die Poesie und die Prose einander begegnen, noch bestimmter. Der Roman wurde nun erzählendes Charaktergemälde, das sich in Geist und Styl auf das Mannigfaltigste bald zur Poesie, bald zur Prose neigt, bald ganz in die Poesie verliert, und doch eine Menge nützlicher Lehren aller Art in sich aufnimmt. Seit der Erfindung des Familienromans läßt sich die Linie zwischen Poesie und Prose in dieser Art von Charaktergemälden noch weniger ziehen.

Ende.

H 29 82

Deacidified using the Bookkeeper proces
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2004

PreservationTechnologie
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATIO
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

APR 82
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962

LIBRARY OF CONGRESS
0 013 544 564 2